浙江省高校人文社会科学重点研究基地（艺术教育）

高等院校音乐教师研究文丛

中国传统音乐理论述要

田耀农著

人民音乐出版社·北京

目　录

绪　论……（1）

第一单元　中国传统音乐美学理论

第一章　音乐的本质……（23）

第一节　音乐生于物使心动……（24）

一、心动与物动……（24）

二、人欲与天理……（26）

三、人乐与天乐……（27）

第二节　音乐生于度量，本于太一 ……（29）

一、度量——音乐的本质在于数的比例和量的规定……（30）

二、太一——音乐的本质在于体现宇宙万物的结构状态和运行规律 ……（32）

第三节　音乐存在的方式……（36）

一、声——以主观方式存在的音乐……（37）

二、音——以客观方式存在的音乐……（40）

三、乐——有确定的内容、以综合性表演方式存在的音乐……（42）

第二章　音乐的形式和内容 …… (47)

第一节　德成而上 …… (47)

第二节　尽美尽善 …… (50)

第三节　放郑声 …… (52)

一、雅乐与俗乐 …… (52)

二、郑声的形式与内容 …… (55)

三、“放郑声”的原因 …… (61)

第四节　诗为乐心，声为乐体 …… (62)

一、音乐的“心”、“体”两个层面构成 …… (62)

二、音乐的“心”、“体”背离与统一 …… (63)

三、听“声”容易听“心”难 …… (65)

第三章　音乐的审美 …… (68)

第一节　以和为美 …… (68)

一、儒家的“中和”之美 …… (68)

二、《吕氏春秋》的“适和”之美 …… (71)

三、阮籍的“平和”之美 …… (72)

四、周敦颐的“淡和”之美 …… (75)

第二节　大音希声 …… (77)

一、“大音希声”的本义所指 …… (77)

二、“大音希声”的阐释分歧 …… (79)

三、“大音希声”命题的发展轨迹 …… (84)

四、“大音希声”命题的现代阐释 …… (90)

第三节　声无哀乐 …… (92)
一、“声无哀乐”的基本内容 …… (93)
二、当代学者关于“声无哀乐”的阐释 …… (96)
三、声无哀乐,音有哀乐吗? …… (103)

第四章　音乐的功能 …… (121)

第一节　音乐的观风俗、知厚薄、解民情的功能 …… (121)
第二节　音乐的修身养性完善人格的功能 …… (124)
一、音乐的“修内”功能 …… (125)
二、音乐和谐人伦关系的功能 …… (126)
三、音乐治理国家的功能 …… (127)
第三节　音乐教化民众移风易俗的功能 …… (128)
一、音乐感化人心、陶冶性情的功能 …… (129)
二、音乐移风易俗、改良社会的功能 …… (132)
三、音乐社会功能得以实现的原因分析 …… (133)
第四节　音乐的养生健体功能 …… (138)
一、音乐“养神”的功能 …… (138)
二、音乐“养身”的功能 …… (140)
三、音乐“护身”的功能 …… (142)

第二单元　中国传统音乐表演理论

第一章　声乐表演理论 …… (145)

第一节　以“声”为旨趣的上古时期声乐技术理论 …… (146)
第二节　以“情”为旨趣的中古时期声乐技术理论 …… (151)
第三节　以“义”为审美旨趣的近古时期声乐技术理论 …… (156)

第二章　器乐表演理论 …… (164)

第一节　古琴是中国众多乐器的代表 …… (165)
一、古琴是使用历史最悠久、历数千年从未中断的乐器 …… (165)
二、古琴主要是文人阶层使用、由文人雅士直接操演的乐器 …… (167)
三、古琴是雅俗共赏的乐器 …… (169)
第二节　融作曲与演奏为一体的古琴音乐创作 …… (171)
第三节　情感和意蕴是古琴演奏技术的最高追求 …… (175)
一、古琴演奏与情感表达 …… (176)
二、古琴演奏与内容表现 …… (177)
三、古琴演奏中“韵”与“声”的关系 …… (178)

第三单元　中国传统音乐乐律学理论

第一章　律学理论 …… (183)

第一节　标准音与黄钟音高 …… (185)

第二节　三分损益律与五度相生律 …… (190)
一、三分损益律 …… (190)
二、五度相生律 …… (194)
第三节　钟律、琴律与纯律 …… (196)
一、钟　律 …… (196)
二、琴　律 …… (198)
三、纯　律 …… (200)
第四节　新法密率与十二平均律 …… (203)

第二章　乐学理论 …… (208)

第一节　宫　调 …… (209)
一、声 …… (209)
二、宫 …… (211)
三、均 …… (212)
四、调 …… (214)
五、宫　调 …… (222)
第二节　音　阶 …… (233)
一、五声音阶 …… (234)
二、九声音阶 …… (235)
三、七声音阶 …… (237)
四、其他音阶 …… (239)
第三节　旋宫与犯调 …… (246)
一、旋　宫 …… (246)
二、犯　调 …… (254)

第四节　板　眼 …… (255)
一、与板眼相关的概念 …… (256)
二、板　式 …… (258)
三、板眼和板式的标记 …… (260)

第四单元　中国传统音乐记谱法理论

第一章　中国传统音乐记谱法概述 …… (263)
一、指位谱 …… (263)
二、音位谱 …… (268)
三、拟声谱 …… (272)
第二章　古琴谱 …… (273)
一、文字谱 …… (274)
二、减字谱 …… (274)
三、古琴谱的读法与打谱 …… (277)
第三章　工尺谱 …… (281)
一、工尺谱发展概述 …… (281)
二、工尺谱记谱原理 …… (283)
三、工尺谱使用方法 …… (288)
第四章　锣鼓谱 …… (289)
一、锣鼓谱的谱字与谱式 …… (290)

二、锣鼓谱的其他符号 …… (291)
三、锣鼓谱的断句与节奏 …… (293)
四、锣鼓谱在中国传统音乐发展中所发挥的作用…… (296)

第五单元　中国传统音乐结构理论

第一章　句式结构 …… (305)

第一节　两句体 …… (305)
一、民歌音乐中的两句体结构 …… (306)
二、说唱音乐中的两句体结构 …… (307)
三、戏曲音乐中的两句体结构 …… (311)
第二节　四句体 …… (318)
第三节　多样化的句体结构 …… (320)
一、一句体 …… (320)
二、三句体 …… (321)
三、五句体 …… (322)

第二章　曲牌结构 …… (325)

第一节　曲　牌 …… (326)
一、曲牌历史概述 …… (326)
二、曲牌的定义 …… (341)
三、曲牌的种类 …… (349)
第二节　曲牌套曲 …… (350)
一、声乐曲牌套曲 …… (350)

二、器乐曲牌套曲 …… (360)
三、板式曲牌套曲 …… (363)

第三章　板式结构 …… (365)

第一节　板　式 …… (365)
第二节　板式套曲 …… (367)
一、声乐板式套曲 …… (368)
二、器乐板式套曲 …… (382)

后　记 …… (408)

绪 论

一、中国音乐与中国传统音乐

“中国传统音乐”是20世纪80年代后期才逐渐使用的新概念，这个新概念的“新”在于它的语言能指形式，而它的意义所指却是一个久远就业已存在的音乐事实。这个音乐事实的表达在使用“中国传统音乐”这个能指之前，用的是“中国民族音乐”、“中国民族民间音乐”或“民族民间音乐”，后来学者们发现这些能指称谓与这个音乐事实之间都有一些不够周延的地方，于是，“中国传统音乐”就应运而生了。“中国传统音乐”概念正式使用的权威标志是1986年“中国传统音乐学会”的建立以及袁静芳、王耀华、杜亚雄等学者以“中国传统音乐”冠名的教材和专著的相继问世。

中国传统音乐理论是中国传统音乐实践经验的总结，所以，研究中国传统音乐理论必须首先研究中国传统音乐本体，廓清中国传统音乐的外延与内涵。

“中国传统音乐”毫无疑问指的是中国的“传统音乐”，它首先是一个区域性的空间概念，特指现代中国九千六百万平方公里的国土和56个民族的人口组成中的这个区域的“传统音乐”。可见“中国传统音乐”当然属于“中国音乐”的下位概念，所以，廓清中国传统音乐的外延就必须观照“中国音乐”的体系脉络。就像“中国”不仅是一个区域概念同时也是一个历史概念一样，“中国音乐”既是一个区域概念也是一个历史概念，作为区域概念的“中国音乐”具有相对的稳定性，作为历史概念的“中国音乐”则有较大的变化性。现从概念外延的角度对“中国音乐”和“中国传统音乐”进行一次逻辑划分：

- 中国音乐
  - 中国古代音乐
    - 雅乐
    - 燕乐
    - 俗乐
  - 中国现代音乐
    - 中国传统音乐
      - 民歌
      - 说唱
      - 戏曲
      - 歌舞
      - 器乐
    - 中国新音乐
      - 运用源于欧洲的作曲技术新创作的音乐
      - 根据古代音乐或传统音乐改编的音乐
      - 根据古代音乐或传统音乐素材创作的音乐

从以上逻辑结构图上可以得知，所谓“中国音乐”就是在中国国土上形成的所有音乐的总和，它主要包括中国古代音乐、现代依然流传着的传统音乐和运用源于欧洲的作曲技术由中国作曲家们新创作的音乐等3个组成部分。但是，在以现代作曲技术武装起来的欧洲音乐东渐中国以后，在“音乐无国界”的神话还没有完全破灭之前，中国一

般意义上的“音乐”指的就是西洋音乐或者是在西洋音乐理念下创作的音乐，如若是有着中国自身特色或风格，或者是由中国本土乐器演奏的音乐，就需要加上一个“民族”的定语，所以，人们更习惯称之为“中国民族音乐”，而“中国音乐”却让人们有些茫然了。“中国音乐”需不需要“民族”的定语？答案在于有没有非民族的“中国音乐”，如果没有，中国音乐就是中国民族音乐，“民族”的定语是多余的，同时也有自我矮化贬低的意味，因此，今后不宜使用“中国民族音乐”的概念，凡是表示“中国民族音乐”的概念都可以用“中国音乐”来表达。

另外，人们习以为常的“中国民族民间音乐”，其概念指向也是不明确的，而且“民族音乐”和“民间音乐”又是两个相容的概念，从逻辑上看不宜并列使用，更不宜作为联合词组使用，因此建议停止使用“中国民族民间音乐”的这个概念。不再使用“中国民族音乐”和“中国民族民间音乐”不仅不会降低中国音乐的民族属性，反而会使中国音乐的民族属性上升到了必然性和当然性的地位。一个世纪以来，在“音乐无国界”的神话光环下，众多的音乐学子沉浸在当贝多芬式的世界作曲家梦想之中，期待自己写出去中国化、具有世界普适性的鸿篇巨制，写出了许多去中国文化背景，具有明显的欧美风格特点的音乐作品。这些作品不仅把“中国音乐”甚至连自己的黑头发和黄皮肤也都视为多余，“中国音乐”就这样受到了自己的歧视，被自己边缘化了。所以，有必要疾声呼唤“中国音乐”回归本位，这也是本书提议用“中国音乐”取代“中国民族音乐”的意义所在。

尽管“中国音乐”的种类繁多，其作品更是浩如烟海，但是，以20世纪为分界线，则可以明晰地把中国音乐划分为“中国古代音乐”和“中国现代音乐”两个部分。“中国古代音乐”特有的雅乐、燕乐、俗乐体系进入20世纪后遭遇到了具有统一完整的理论体系和作曲技术体

系的欧洲音乐的挑战，此时的中国音乐以中国文化特有的宽广胸怀，拥抱并主动吸收了欧洲音乐的理念与方法，中国音乐开启了辉煌灿烂的新纪元，“学堂乐歌”就是这个音乐新纪元开始的标志。“学堂乐歌”为中国音乐带来了简谱和五线谱的记谱法，带来了以记谱法为核心的音乐理论和视唱教学方法，带来了作曲的理念和方法，20 世纪的中国音乐以全新的面貌区别于数千年一以贯之的中国古代音乐。

毋庸讳言，自 20 世纪开始的“中国现代音乐”是以源于欧洲的记谱法、音乐理论、作曲技术为主导的新音乐，但是，中国本土固有的传统音乐依然拥有自己的生存空间和肥沃的生长土壤。“中国现代音乐”是新音乐和传统音乐两种音乐体制并行的音乐体系，自 20 世纪 30 年代始，新音乐逐渐跃升为具有支配地位的社会主流音乐，传统音乐则逐渐边缘化为被支配地位的民间音乐。

封建王朝制度的覆灭是“中国现代音乐”体制形成的历史原因，中国古代音乐的雅乐与燕乐因封建王朝的覆灭难以维系，民间俗乐却以固有的方式依托乡村的自然经济生活和各种民俗活动传承下来。中国古代音乐的“俗乐”进入 20 世纪以后，逐渐演化为事实上的“民间音乐”，中国的民间音乐习惯上划分为民歌、说唱、戏曲、歌舞、器乐 5 大类，从这个意义上说中国的“民间音乐”也就是中国传统音乐。

20 世纪兴起的中国新音乐，是以源于西方的音乐思想、音乐理论、作曲方法为主导的音乐体制，新音乐的核心价值是由作曲家实现的音乐音响的构成，由作曲家完成的音乐作品是音乐的核心价值所在。中国传统音乐的核心价值追求是由表演家们实现的音乐音响本身，由音乐表演家们完成的音乐作品才是音乐的核心价值所在。两种不同的音乐价值观同时出现在 20 世纪的中国，因此注定了 20 世纪开始的中国现代音乐必然是传统音乐和新音乐两种不同体制音乐并存的音乐。

新音乐进入中国以后，一方面保持着欧洲音乐的音乐思想、音乐理论、作曲技术，接受了西方音乐教育的中国作曲家们写出了一些超国家、超民族界限的具有世界普适性（与欧洲音乐风格十分接近）的音乐作品；另一方面中国的作曲家们又积极地探索把西方的作曲技术与中国传统音乐的形态结合起来，构建中国的新音乐形态体系。于是，中国的新音乐就出现了运用源于欧洲的作曲技术新创作的音乐、根据古代音乐或传统音乐改编的音乐、根据古代音乐或传统音乐素材、风格特点创作的音乐等3类不同风格和不同形态的音乐。

20世纪以来中国现代音乐中的传统音乐，一方面以固有的传统，以口耳相传和口传心授的方式继承着祖辈流传下来的音乐；另一方面也积极汲取新音乐的成果，把一些新音乐的作品吸收到自己的曲目体系中来，尝试着运用简谱或五线谱记载自己的音乐。由于社会经济体制和劳动生产方式的改变，中国传统音乐5类品种的生存状况随之发生了较大的变化：民歌出现了大面积的消亡；说唱和戏曲的流传面有了很大的收缩；歌舞和器乐则因所依托的各类民间风俗活动依然十分活跃而基本维持原有的范围和规模。

传统音乐和新音乐这两种不同体制的音乐在一个多世纪的并存中，相互之间已经有所交融，共同的律学基础应该是两种体制音乐实现交融的重要条件。

二、中国传统音乐与中国音乐传统

“中国传统音乐”已经是人们习以为常的概念了，但是，对这个概念的内涵所指却一直没有进行深入的探究。作为一个词组，“中国”和“音乐”的内涵应该是比较明晰的，但是“传统”的内涵就比较含混了。从词性上看，“传统”有名词和形容词两种词性，作为名词，传统指的

是："历史传承下来的具有一定特点的思想、文化、道德、风俗、艺术、制度以及行为方式等，是历史发展继承性的表现，对人们的社会行为有无形的影响和控制作用，如文化传统、继承传统。"①传统的"传"是动词，指的是一方交给另一方，上一代交给下一代的传递行为。传统的"统"是名词，是"传"的内容。

关于"统"，《说文解字》说："统，纪也。淮南泰族训曰：茧之性为丝。然非得女工煮以热汤，而抽其统纪，则不能成丝。按：此其本义也。引申为凡纲纪之称。《周易》：乃统天。郑注云：统，本也。《公羊传》：大一统也。何注：统，始也。"②《说文》把"统"解为"纪"。关于"纪"，《说文》如是说："纪，别丝也。各本作丝别，棫樸正义引：纪，别丝也。又云：纪者别理丝缕。今依以正。别丝者，一丝，必有其首，别之是为纪。众丝皆得其首，是为统。统与纪义互相足也。"③可见，"统"的本义就是把丝的头绪整理出来，使其成为有条理的丝束。"统"和"纪"引申为纲纪、制度、系统。

所以，"传统"所传的不是一般的东西，而是一种思维或者行为的系统，道德、风俗、艺术、制度都是一个系统，这种系统其实就是广义的"文化"，可见传统所传的是一种文化，而不是一个具体物件。"传统"一词最晚在汉代就已经使用，如《后汉书·东夷传·倭》："自武帝灭朝鲜，使驿通于汉者三十许国，国皆称王，世世传统。"这里的"传统"所传的是王位，而王位当然不是简单的一个国家最高管理者的位置，而是代表着整个国家的管理制度，这个制度也是一种文化。

---

① 李行健主编：《现代汉语规范词典》第204页，外语教学与研究出版社、语文出版社2004年版。

② 《说文解字注》第645页，上海古籍出版社1988年版。

③ 同上。

关于文化，笔者曾在《多元文化与文化多元中的音乐》[1]这篇专论里做过一定程度的考证和思考，提出中国古代文献最早出现文化概念的是《周易》："观乎天文，以察时变；观乎人文，以化成天下"。后来刘向在《说苑·指武》中指出："圣人治天下也，先文德而后武功。凡武之兴，谓之不服；文化不改，然后加诛。"南齐王融在《三月三日曲水·诗序》中也写道："设神理以景俗，敷文化以柔远。""文化"在中国古代多指的是"人"或"人文"，一般与"自然"、"禽兽"、"野蛮"、"武力"、"神理"相对应。19 世纪英国的泰勒对文化的定义："文化是一个复杂的总体，包括知识、信仰、艺术、道德、法律、风俗以及人类在社会里所得到的一切能力与习惯。"20 世纪美国克罗伯和克拉克洪在 1952 年发表的《文化概念》中对西方 160 多条关于文化的定义作了辨析，认为"文化由外层的和内隐的行为模式构成；这种行为模式通过象征符号而致获和传递；文化的核心部分是传统的（即历史地获得和选择的）观念，尤其是它们所带来的价值。文化体系一方面可以看作是行为的产物，另一方面则是进一步行为的决定因素"。中国现代学者梁漱溟认为："文化，就是吾人生活所依靠之一切。文化的本义，应在经济、政治，乃至一切无所不包（《中国文化的要义》第 1 页）。"我国 1989 年版的《辞海》对"文化"就是这样定义的，文化"从广义上说，指人类社会历史实践过程所创造的物质财富和精神财富的总和；从狭义上说，指社会的意识形态以及与之相应的制度和组织机构"。整合这些表述或定义，笔者认为：文化即人化。即在生物进化过程中一种动物从被称作人那天起凡在一个充分大的群体中共同采用的有别于其他动物的思维方式与行为方式的总和。人的进化过程也就是人化的过程是

---

① 田耀农：《多元文化与文化多元中的音乐》，《中国音乐》2007 年第 3 期。

一个永恒的前进与发展的过程,因此,文化也是一个永恒的前进与发展的过程。作为文化的思维方式与行为方式,必须是一个充分大的社会群体在一个充分大的区域范围内的共同的思维方式与行为方式;在一个充分大的社会群体中,共同的思维方式与行为方式必然是经过漫长岁月的选择,约定俗成的,原初的选择有一定的偶然性,但一经约定则不得轻易改变;约定俗成后的思维方式与行为方式不仅为全体社会成员共同遵守、共同采用,而且代代相传、长期不变。在不同区域和不同的社会群体中,人们可能选择不同的思维方式与行为方式,不同区域和不同社会群体的不同思维方式与行为方式也就形成了不同的文化模式。文化与文明是词义相近但不相同的两个概念,文明是文化的成果,是文化的物质体现;文化的思维成果即精神文明,文化的行为成果即物质文明;也可以说文明是凝固的文化,文化是流动的文明。所以,不同的文化模式造就了不同的人类文明。文化是人类在一个充分大的群体中共同采用的思维方式与行为方式,这个充分大的群体一般指的是一个族群或一个民族,个体的或者较小群体的思维与行为还不能称之为文化。被称作文化的思维方式与行为方式还必须经过时间的筛选,只有当它们具有世代相传的价值以后才能称之为文化。不同的族群或民族对同一个对象进行的思维与行为的方式有所不同,因此也就产生了不同的文化,而正是文化的差异才形成了族群或民族的区别,所以文化也就成为族群或民族的徽记。不同肤色人种可以采用共同的文化;同时,相同肤色人种也可以采用不同的文化,所以,文化是跨肤色人种的,同时肤色人种也是跨文化的,民族不等于肤色人种,民族只与文化相联系。所以,当一个民族灭亡了并非这个民族的人种灭亡了而是这个民族的思维方式和行为方式(文化)不再使用了;一个新的民族诞生了并非一个新的人种诞生了而是一种新的思维方式和行

为方式在一个充分大的社会群体中被共同接受和使用了。

从以上关于“文化”的论述中可以得知，思维与行为的总和是“文化”，它具有动词的词性，而思维与行为的成果总和就是“文明”，尽管现在把文化也当作名词使用，而这个名词性的“文化”其实指的就是“文明”。众所周知，音乐是一种文化，同时也是一种文明，但是，音乐的思维与行为方式和音乐的思维方式与行为方式的成果是什么呢？“音乐”一词的动词词性和名词词性被混淆了。接踵而来的问题是，“中国传统音乐”的“音乐”是音乐的思维方式和行为方式呢？还是音乐的思维与行为方式的成果呢？我们只好把有动词词性的前者称之为“音乐”，而把有名词词性的后者称为“音乐作品”。

“传统”一词还有形容词的词性，作为形容词的“传统”形容的是历史悠久的或者代代相传的文化艺术、制作工艺、思维方式、行为习惯等等。传统作为形容词还有守旧的、落后的、跟不上时代潮流的意思。当“传统”与“音乐”搭配在一起的时候，“传统”就主要用作形容词了，“中国传统音乐”指的就是：中国的、历史悠久的、代代相传的音乐。

历史悠久、代代相传的音乐虽然来自遥远的古代，但却不是古代音乐，中国传统音乐不等于中国古代音乐！中国传统音乐和中国古代音乐共同具有历史悠久的属性，但是被称为中国古代音乐的“音乐”是已经凝固在某个历史节点上没有继续传承下来的音乐，而被称为中国传统音乐的“音乐”则指的是从古代一直传承至今的活的音乐。

经过以上梳理，现在终于可以讨论“中国传统音乐”的“音乐”了。既然中国传统音乐是历史悠久、代代相传的音乐，那么这种音乐是名词性的“音乐作品”呢，还是动词性的“音乐思维方式与音乐行为方式”呢？

从现已出版的各类民族民间音乐或者中国传统音乐的教科书来

看，一般都是以介绍传承至今的音乐作品为主的，大家都比较习惯把中国传统音乐看成一种音乐本身，也就是音乐作品，所以，中国传统音乐的“音乐”是名词性的音乐。

如果中国传统音乐是名词性的“音乐”，那么动词性的中国传统音乐，即中国传统音乐的思维方式和行为方式又如何表述和如何理解呢？这里，我们可以把中国传统音乐的思维方式和行为方式表述为“中国音乐传统”。“音乐传统”所传的也不是一般的东西，而是一种音乐的思维和音乐的行为系统，这个系统其实就是“音乐文化”。作为音乐的思维方式，主要包括音乐美学思维和律学与乐学思维；作为音乐的行为方式，主要包括音乐表演方式和音乐结构方式。正是依照这些思维与行为方式，中国人才创造并传承了中国传统音乐作品。中国音乐传统的思维方式和行为方式既是中国传统音乐实践的经验总结，也是中国传统音乐实践的理论指导，即使某一个音乐作品因种种原因失传了，但是只要音乐传统还在，就可以继续创造出与之类似的音乐作品来。如此说来所谓“音乐传统”也就是音乐的制作理论与制作方法，那么，用“中国传统音乐理论”来表述“中国音乐传统”就比较合适了。这也正是本书以“中国传统音乐理论”为题的用意所在了，“中国传统音乐理论”以论述中国传统音乐的思维方式和行为方式为己任，并以此区别于以研究和介绍中国传统音乐作品为主的冠以“中国传统音乐”的专著或教材。“中国传统音乐理论”是动词性的“中国音乐传统”和“中国传统音乐思维方式与行为方式”的系统总结，所以，“中国传统音乐理论”也完成了“中国音乐传统”由动词词性向名词词性的转化。

“中国传统音乐（作品）”和“中国传统音乐理论”相比，前者的外延更宽泛，时间跨度更久远，因为一个音乐作品的流传要比一种音乐

理论或音乐表演与制作方法的流传容易得多，一个作品可以因为某种原因停止了流传，但是相隔一段时间，甚至相隔较长的历史时期以后，只要条件具备，它还可以重新流传，也就是说，某音乐作品凝固为历史音乐以后，还可以复活，从而完成历史音乐向传统音乐的转化。而“中国传统音乐理论”则不然，当一种音乐理论或一种音乐方法凝固成历史音乐以后，即意味着它已经被另一种音乐理论或音乐方法所取代，已经成为历史的理论或方法一般是难以重新启用的。

三、中国传统音乐理论与欧洲音乐理论

就像欧洲音乐理论是欧洲音乐实践的理论总结和欧洲音乐实践的理论指导，是欧洲音乐为什么如彼的根本原因一样，中国传统音乐理论是中国传统音乐实践的经验总结和理论指导，也是中国传统音乐为什么如此的根本原因。中国传统音乐理论和欧洲音乐理论有着难以拆解的紧密联系，是因为中国传统音乐理论原本是音乐实践经验的总结，多数理论问题只是经验性的纪录，而没有进行系统性的概括；20世纪初，欧洲音乐理论逐渐引入中国以后，中国的音乐理论工作者尝试着运用欧洲音乐理论的概念和话语系统对中国传统音乐的实践经验进行系统性的理论概括，于是逐渐形成了今天所说的“中国传统音乐理论”。今天的“中国传统音乐理论”实际上是中国传统音乐实践经验和欧洲音乐理论话语表述相结合的音乐理论系统，从语言学的角度看，中国传统音乐理论的意义所指是中国传统音乐固有的，而其语言能指则是从欧洲音乐理论中借用来的。虽然中国传统音乐理论的能指表述是借用欧洲音乐理论的，但是这丝毫不影响中国传统音乐理论的博大精深，丝毫不影响中国传统音乐理论的历史悠久性和思想原创性。

虽然中国传统音乐的语言能指基本上来自欧洲，但是二者却是有

着截然不同的价值观取向的两种音乐理论系统。所以,区别中国传统音乐与欧洲音乐以及中国传统音乐理论与欧洲音乐理论,也是中国传统音乐理论研究的一个极其重要的领域。

区别中国传统音乐理论和欧洲音乐理论的前提是区别中国传统音乐与欧洲音乐,笔者曾在一篇题为《民族音乐与艺术音乐的最后分野》①的论文中对此进行过探讨,在这篇专论中,笔者提出:以维也纳古典乐派作曲家的个人创作的作品为典范,以交响乐和歌剧为代表形式,以钢琴和小提琴为代表乐器,以音乐厅、歌剧院为主要表演场所的音乐模式有着多种称谓,如:西洋音乐、西方音乐、欧洲音乐、欧美音乐、古典音乐、艺术音乐等等。这种音乐从19世纪中叶至20世纪初期,随着殖民浪潮扩展到了世界各地,并逐渐成为各地音乐的价值标准,这种音乐甚至获得了这样至高无上的特权,当单称"音乐"时,往往指的就是它;而其他地区或民族的本土音乐就需要加上"民族"、"传统"、"地方"、"民间"的定语以示区别。在没有讨论二者质的规定性之前,为行文方便,姑且称二者为:民族音乐和艺术音乐。

"二战"以后,伴随世界各地的民族民主运动,民族的本土音乐相继成为许多民族的标记之一,而在此之前,各地的民族本土音乐差不多就是"原始"、"简陋"、"粗糙"、"低级"、"落后"音乐的代名词。虽然后来在文化相对主义观念基础上提出的"民族音乐学"将民族音乐提高到与艺术音乐相等的位置,但是,由于民族音乐缺乏自身的表述话语,需要借助艺术音乐的话语体系才能实现其自身的表述,所以,当二者处于比较状态时,"落后的"与"先进的"价值判断往往在不经意之中就形成了。民族音乐缺乏自我表述的话语体系,当用艺术音乐话

① 田耀农:《民族音乐与艺术音乐的最后分野》,《中国音乐学》2008年第1期。

语转述时，由于艺术音乐的话语体系本身具有价值取向，而转述的对象或现象通常就是艺术音乐所批评或贬低的现象，民族音乐在用艺术音乐话语体系转述的过程中就被矮化和边缘化了。同时，民族音乐几乎不约而同地主动接受艺术音乐的修正、改良、提高，而民族音乐经过艺术音乐的思维和技术修正、改良、提高的结果是：艺术音乐增添了新风格，民族音乐则转化为低级的艺术音乐或艺术音乐的原材料；民族音乐被艺术音乐规范之后，脱离了原有的土壤和场所，将其放在原本不是为其设计的场所，如课堂、音乐厅、剧场，同原本就是为其设计的艺术音乐放在一起，这就使得民族音乐处在一个十分尴尬的境地。许多怀有保存、发展民族音乐良好愿望的人，想通过把民族音乐引进课堂、剧场、音乐厅的方式，把民族音乐提升到与艺术音乐同样的地位，可是效果却适得其反，无论是学生还是听众，在通过比较之后，不仅没有实现保护民族音乐和提高对民族音乐兴趣的目的，反而让学生和听众对本土的民族音乐产生更多的失望和自卑，在实际效果上造成了对民族音乐的羞辱和贬低。

之所以将各个不同地区或民族的本土传统音乐称为“民族音乐”，是因为它们具有鲜明的地域或民族特点，不同民族或地区的音乐无论是风格还是形态都具有极大的差异性。也正因为如此，如果从风格或形态上对所有的“民族音乐”进行概括，以确定其内在的规定性几乎是不可能的。所以，如若归纳“民族音乐”的本质属性，就只能跳出风格、形态的思维定式，从其发生原因和形成方式上去寻找其共性所在，再确定其内在的质的规定性就成为比较恰当的办法了。

从民族音乐的发生原因来看，音乐作为人类交往的方式或人类交往的辅助行为，往往具有强烈的功利性目的。所以，民族音乐因其强烈的功利性特点注定它不是人类的艺术行为而只是人类的一种文化

行为。把民族音乐定位于文化行为而不是艺术行为，不仅丝毫不会贬低民族音乐的价值，相反，将民族音乐作为一种文化行为来看，将会发现它更为深刻的社会价值；如把民族音乐当成艺术形式，则因其诸多方面与艺术因素有较大的距离，而有可能被视为“低劣的”、“原始的”、“史前的”低级艺术。例如艺术行为的美的原则、创新性原则，重复和雷同往往意味着艺术的低劣，而民族音乐的一个最显著的特点恰巧就是重复。也正是民族音乐的实用性和重复性，使其同艺术音乐划清了界限。

从民族音乐的形成过程来看，几乎所有的民族音乐“作品”都是众人历时完成的，“众人”即非一人所为，“历时”即非一时之作。中国众多的文献典籍中至今没有发现任何有关作曲方法或作曲原则、理念的记载。中国辉煌灿烂的古代音乐却没有留下关于“作曲”方面的记载虽然未免让人有些失望，但只要分析一下中国古代音乐的实践，就可以断定古代中国是不可能产生作曲理念和作曲思维的，其原因在于古代中国没有发明可供作曲的思维工具——记谱法。虽然早在公元581年左右，中国就已经发明了古琴减字谱，在公元933年就已经出现了工尺谱早期形式，虽然减字谱和工尺谱后来又得到了进一步的完善和提高，但是中国发明的所有乐谱都不具备直接用于演唱、演奏的功能，这些乐谱都只能为已经会唱、会奏某作品的人提供“备忘”的服务，而对于压根不会演唱或演奏此曲者，乐谱没有实际意义，更不用说作为作曲的思维工具了。也正因为如此，民族音乐中没有作曲家的概念。没有作曲家的民族音乐并非完全没有审美的意味，只是本民族的民众对本民族音乐的喜好或审美的注意力通常集中在歌唱或演奏的音色上，而很少注意音乐音响材料的组织和结构上。所以，民族音乐史通常是以音乐表演方式为主线的音乐发展史。

艺术音乐指的是人类以声音为物质材料所进行的充满激情与活力的创造性劳动，是人类按照美的规律创造表达自身感受的声音世界的实践活动。超越实用的非功利性和供人赏听的目的性是艺术音乐的本质特征。艺术音乐是从民族音乐中脱胎而出的，也是民族音乐不断发展的结果；但是，由于历史的种种原因，各民族或地区的民族音乐发展进程各不相同，其中欧洲民族音乐的发展大约从 12 世纪开始出现了加速度现象。与其他民族音乐一样，11 世纪以前的欧洲音乐也都是“众人历时”的行为，没有作曲的思维工具——记谱法，当然也没有作曲家的概念。艺术音乐的直接源头是欧洲的基督教音乐，公元 325 年罗马帝国皇帝君士坦丁一世把基督教定为国教，从而揭开了欧洲中世纪的序幕。歌唱是基督教仪式中的重要内容，早期教会仪式中歌唱的歌曲都是“众人历时”之作，公元 6 世纪，罗马教皇格里高利将当时教会仪式中歌唱的歌曲收集整理成册，用纽姆谱记写，后人称这些歌曲为“格里高利圣歌”。从公元 9 世纪开始，教会的音乐家们尝试着以“格里高利圣歌”的旋律为固定曲调，在它的下方加上后来被称为“奥尔加农”的平行五度或四度的声部同时歌唱，“奥尔加农”的出现意味着作曲思维的萌发。12 世纪前后，法国的圣马夏尔派和巴黎圣母院派先后发展了“奥尔加农”的歌唱方法，开始出现在圣歌固定曲调的上方加上自由节奏的花唱，特别是后来的巴黎圣母院派的莱奥南（约 1163—1190）和佩罗坦（1200 前后在世）在“奥尔加农”的基础上创造了“克劳苏拉”的组织圣歌的新方法，开启了个人作曲音乐模式的序幕。标志着艺术音乐新时代的开始恰巧是反对艺术音乐形式的罗马教皇约翰二十二世颁发的“音乐圣谕”。1325 年，教皇约翰二十二世宣告：“一些新学派的追随者们，把一切注意力用来保持音乐的时值的关系对比和演奏新乐谱，喜好出新花样，而不喜欢唱旧的东西，把教会

的旋律用小时值的音符来歌唱,夹杂一些更小的音符作为花样。他们不了解他们是在执行着什么,他们不知道也不能分辨教会的调式,他们用许多自己的音符把格里高利圣咏的有节制的旋律运动搅乱了。他们这些歌手永远是动的,不能安静,他们使听觉陶醉;我们所需要的虔诚情感完全湮没了,加强了有害的散漫性。这并不是说我们禁止特别在节日时、在弥撒和其他礼拜仪式中加上一些旋律化的和谐音程,如八度、五度、四度以及类似的音程;但是要注意使教会歌曲原封不动,要靠很好配合的音乐使教会歌唱丝毫不会遭受歪曲,因为这种和谐和音程使人听觉愉快,促使人的虔诚,而不是使歌颂上帝的人心疲惫。"①罗马教皇宣告禁止和反对的东西,恰巧说明1325年的欧洲教会音乐个人作曲因素已经占据重要位置,以致需要发布一个"圣谕"之类的命令加以禁止。然而,教皇的圣谕不仅没能阻挡欧洲音乐由民族音乐向艺术音乐转化的脚步,反而成为艺术音乐正式登上历史舞台的标志。13世纪德国音乐理论家弗兰科撰写了《定量歌曲艺术》一书,提出了"用不同的音符标表明长短不同的音的设想,促成了'定量乐谱'(即标明音的长短的乐谱)的产生。于是纽姆谱大大跨前了一步,出现了长短不同的4种黑头音符。15世纪时,线条多寡不一的谱表渐渐定型为五线,并变黑头为白头,增加了3种比倍短音符更短的音符。"②经过15世纪前半叶至16世纪末的一百多年文艺复兴的洗礼,经过勃艮第乐派、佛兰德乐派、威尼斯乐派、罗马乐派的音乐实践,在欧洲崇尚富丽堂皇、精雕细琢的巴罗克艺术风格的影响下,欧洲音乐终于率先走出了民族音乐模式,开始了人类艺术音乐的新时代。虽然

---

① 涂途:《西方美育史话》第74—75页,红旗出版社1988年版。

② 钱仁康编著:《欧洲音乐简史》第10页,高等教育出版社1991年版。

音乐一直被认为是人类最古老的艺术形式之一，但音乐真正获得和绘画、文学等其他艺术形式相等的位置却始自欧洲的巴罗克时期，1600年，以佩里（1561—1633）作曲的歌剧《尤丽狄西》的正式演出为标志，艺术音乐的新时代开始了。艺术音乐经历了巴罗克150年的积累，在19世纪上半叶逐渐形成了以维也纳古典乐派作曲家的个人创作作品为典范，以交响乐和歌剧为代表形式，以钢琴和小提琴为代表乐器，以音乐厅、歌剧院为主要表演场所的音乐模式。艺术音乐听众的审美趣味也从民族音乐的只注意演唱或演奏的音色与技术上转移到了由作曲家安排和设计的音乐音响的组织结构上，所以，艺术音乐史通常是以作曲家为主线的音乐发展史。

艺术音乐的思维和行为模式确立以后，如同现代教育模式和科学技术一样，迅速传遍了世界各个民族或地区，就像没有必要把大学、汽车称作西方大学、西方汽车一样，也没有必要把艺术音乐的这种音乐模式称为“西方音乐”。一项文化成果不管是哪个地区或民族发明的，只要是被全体人类所接受，就都是人类共享的成果，亚洲人也好，非洲人也好，没有必要因为自己的祖先没有首先发明艺术音乐模式而感到羞愧；更不能因为自己所在的地区或民族没有最先发明艺术音乐模式而试图重新发明一套自己的艺术音乐模式，因为即便如此，这个模式还是“西方音乐”亦即艺术音乐的模式。艺术音乐的模式传入其他民族和地区之后，就如同水银泻地般地渗透进各个民族的音乐之中。因为在人类文明的进程中，即便欧洲没有发明艺术音乐模式，其他地区或民族迟早也会发明艺术音乐模式的。当艺术音乐进入各民族以后，艺术音乐的模式就逐渐演化成一种观念或者一种方法、技术，并且运用这种观念和方法，根据本民族、本地区的律学、乐学理论，长期形成的具有特征性的旋律风格、旋法，以及所习惯的音色体系，创造出自己

民族的艺术音乐。

艺术音乐的观念和技术之所以广为不同地区或民族接受和采用，是因为艺术音乐可以和任何地区或民族的音乐相交融，运用艺术音乐的方法或技术可以创造出各种具有浓郁的地方或民族风格的艺术音乐作品，而这些作品通常都能为本地区或本民族的听众所接受，甚至所喜爱。所谓“西方音乐”也好，“艺术音乐”也罢，最核心的理念就是音乐作品的个人创作，至于用什么方法或怎样创作都被“作曲家个人创作”这个概念所包涵，所以，想去掉艺术音乐的思维观念和技术套路，重新搞一套自己本民族的艺术音乐既没有必要也没有可能，即使搞出一套音乐来，依然还是“作曲家个人创作”，而这又正是“艺术音乐”或“西方音乐”的核心概念。

以上这篇专论所说的“西方艺术音乐”亦即本书所说的“欧洲音乐”；“民族音乐”亦即“传统音乐”。由上可知欧洲音乐是由作曲家个人创作而成的“一人一时”之作，而中国传统音乐则是“众人历时”而成的。欧洲音乐理论在前，实践在后，如歌剧作为欧洲音乐的代表体裁，其第一部作品就是几个音乐家商量好了方案，然后创作而成的；中国传统音乐则是实践在前，在实践中形成了经验，根据成功经验又不断产生新的作品。

本书将中国传统音乐理论划分为：音乐美学理论、音乐表演理论、乐律学理论、记谱法理论和音乐结构理论 5 个部分，相比欧洲音乐理论，中国传统音乐理论的音乐美学理论、音乐表演理论、乐律学理论、记谱法理论有其独特的原创性优势。中国传统音乐理论所缺少的是欧洲音乐理论中的作曲技术理论，也就是通常所说的和声、复调、曲式、配器等所谓作曲“四大件”。欧洲音乐的作曲技术理论随着欧洲的殖民主义和现代科学技术遍及世界各地，彻底地改变了传统的音乐思

维模式和音乐行为模式，开辟了音乐的新时代。然而欧洲音乐的作曲技术理论却又如同桎梏，不仅把作曲家而且连同音乐听众一起禁锢在一个狭窄的空间。作曲技术理论如同一个个公式，生产出来音乐作品难以走出公式化的藩篱，在同一个时代里，千曲同形、千曲同声的雷同和重复虽然被自我褒奖为“时代风格”，但多少也透露出戴着这种精神枷锁的无奈。20 世纪兴起的以十二音技法为代表的现代作曲技术，显然是想冲出这个狭小的音乐天地，经过半个多世纪的试验，作曲家们几乎绝望地发现，新的作曲技法虽然冲出了狭小的音乐天地却又走进了一个更加狭小的天地。

中国传统音乐“百年一曲、百戏一曲”的现象曾被讥笑为雷同、重复、原始、落后，然而中国传统音乐的“一曲百名、一曲百体”的自由变体又蕴藏着难以穷尽的变化与发展玄机，这反过来又是规则化、公式化的欧洲音乐难以企及的。

中国现代音乐一方面积极引进、消化以作曲技术为核心的欧洲音乐，建立了有自己特色的音乐创作和音乐表演的新体制；另一方面，中国现代音乐又积极保护传统音乐的生存空间，挖掘、学习传统音乐的作品，总结和研究传统音乐的形成、发展、传承规律，拓展传统音乐的展示平台，较成功地使脱离了传统生产方式和生活方式的传统音乐移植到新的活动背景和生存空间，较好地形成了新音乐和传统音乐两种音乐并存的音乐新体制。相信在不远的将来，两种音乐在碰撞和交融中化合为一种新的、中国特有的音乐体制和音乐模式。以欧洲音乐的话语系统表述的中国传统音乐理论正在向这个目标阔步前进。

音乐理论既是音乐实践的经验总结，又是音乐实践的方法规范与思想指导。中国传统音乐如果从舞阳骨笛的年代算起，至少已经有八千年的历史了，在长期的音乐实践活动中，中国传统音乐逐渐形成了

自己独特的理论体系，这个理论体系不仅是认识与学习中国传统音乐的基础，也是解释中国传统音乐为何如此而非如彼的原因。中国传统音乐理论体系大致分为：音乐美学理论体系、音乐表演理论体系、乐律学理论体系、记谱法理论体系和音乐结构理论体系等5个系统。

第一单元
中国传统音乐美学理论

中国传统音乐美学理论是中国传统音乐理论的基石，是中国传统音乐实践的理论总结，同时也是中国传统音乐实践的指导思想，中国传统音乐美学理论还是中国传统音乐形态和风格的根本原因。本单元将从音乐的本质、音乐的形式和内容、音乐的审美和音乐的功能4个方面对中国传统音乐美学理论做一个概观式的阐述。

第一章　音乐的本质

音乐的本质是音乐美学理论的基点。什么是音乐？音乐以怎样的方式存在？这是音乐本质问题的核心。中国古代先贤们早在两千多年以前就对这一系列问题进行过缜密的思考，留下了许多精彩的言论，物质和精神、存在和意识的范畴，唯心论和唯物论的哲学观从音乐本质问题提出之初就进入了先贤们的论域，使音乐本质问题的思考从一开始就建立在中国古代哲学的坚实基础之上。

音乐是精神的还是物质的？音乐本于心还是本于物？音乐是主观的观念存在还是客观的物质存在？诸如此类的音乐本质问题即使在今日，在现代哲学思想武装过的今人面前也依然是棘手的难题，然而，中国古代先贤们寥寥数语，似乎在不经意之间就道出了玄机，甚至某些言论一下子就达到了后人无法企及的高度。

第一节　音乐生于物使心动

“音乐生于物使心动”是《乐记》关于音乐本质问题的主要观点之一。《乐记》是我国古代乐论的经典之作,《乐记》的作者和成书年代目前学术界的意见不大一致,其历史跨度约为战国初期至汉武帝时期,从全书的内容看,应该不是一人一时之作。《乐记》开篇的第一段,就提出了“音乐生于物使心动”的音乐本原问题:

凡音之起,由人心生也。人心之动,物使之然也。感于物而动,故形于声。声相应,故生变。变成方,谓之音。比音而乐之,及干、戚、羽、旄,谓之乐。

《乐记》首段阐述了音乐的生成顺序:物—心—声—音—乐。从表层看,《乐记》认为音乐生发于人心,人心之所以生发出音乐是人心之动所为,人心之所以动,是外物引发的结果。

从深层看,《乐记》认为音乐是人心的产物,是“感于物而动”的人心的情感表达而不是物简单的折射和模仿,所以,音乐是人的内心情感的外化,而不是运动着的客观外物本身;虽然内心情感的运动是由外物引起的,但是情感的运动形式与外物的形态又是有本质区别的。这种区别不仅体现在心动与物动的区别上,还体现在人欲与天理的区别和人乐与天乐的区别上。

一、心动与物动

音乐是由“人心之动”生发出来的,而人心之动又是由外物使动

的。世界是物质的，物质是运动的，“物动”即外物的运动，它是可知可感的；可是外物引起的心动是怎样的运动呢？《乐记·乐本篇》对人的心动做了一段精彩的表述：

人生而静，天之性也；感于物而动，性之所欲也。物至知之，然后好恶形焉。

人心本来是静止的，当人心感遇到外物时就会有某种触动，这也是人的本性所在；当具体的外物进入了人的感官范围，人就会对它做出“好恶”的判断。人对善的事物好之，对恶的事物恶之，人的好恶判断是感性的取舍态度判断，亦即情绪判断。所谓“人生而静，天之性也”，是说人的天赋本性具有智力、感情，不接触外物时，智力、感情没有活动起来，它是平静的；所谓“感于物而动，性之欲也”，是说接触了外物，智力、感情就会活动起来，激动起来，显现出来，这是人的本性所具有的功能，是对外物做出的反应。正如《乐记·乐言篇》解释的：

人有血气心知之性，而无哀乐喜怒之常。应感起物而动，然后心术形焉。

“心术”就是人的情绪感情，是与生俱来的，也是人的本性，“心术”的具体表象没有常态，接触到了外物，便会做出态度的反应，人的内心激动起来，于是一定的哀、乐、喜、怒情绪就显露出来了，这种情绪运动就是“感于物而动”的“心动”。所谓“心术形焉”、“好恶形焉”，就是指内心的感情显露出来、表现出来。“形”就是人感于物所形成的情感的外化，“心动”也就是人的情绪运动。

二、人欲与天理

既然“心动”与“物动”是两种不同性质的运动，二者也就当然遵循着各自的运动规律。“物动”所遵循的运动规律是“天理”，而“心动”所遵循的运动规律则是“人欲”。所谓“天理”，既是天地万物的运行规律，也是社会伦理的结构规律，人既是天地万物的一分子，也是社会伦理结构的基本单位，所以人本身也是必须服从“天理”要求的。同时，人的欲望要求又是无穷尽、无休止的追求，与“天理”又有着尖锐的矛盾冲突。这就需要“人欲”服从“天理”的要求，而音乐恰好具有节制人欲，使之符合天理要求的功能。如《乐记·乐本篇》就这样阐述了二者的关系，并介绍了先王运用音乐节制人欲的历史经验：

夫物之感人无穷，而人之好恶无节，则是物至而人化物也。人化物也者，灭天理而穷人欲者也。于是有悖逆诈伪之心，有淫泆作乱之事，是故强者胁弱，众者暴寡，知者诈愚，勇者苦怯，疾病不养，老幼孤独不得其所，此大乱之道也，是故先王之制礼乐，人为之节。

“人欲”是接触外物以后所进行的“好恶”的态度判断，就是哀、乐、喜、怒之情的表达，它是人心“感于物而动”的结果，是后天表现出来的。“人欲”其实也就是人的饮食儿女及各种物质欲望，“人欲”的特点就是没有穷尽、永不满足，但是社会现实是永远无法满足“人欲”需求的，所谓“穷人欲”就是放任人欲的泛滥而不加节制，“穷人欲”的结果就会丧失人天赋的“平和”、“和顺”之性，从而失去“天理”，“灭天理”是“穷人欲”的必然结局。人之所以为人，就在于人有“天理”，而

“灭天理”就会“人化物”，人就近于禽兽，不成其为人了，“灭天理而穷人欲”就会“悖逆诈伪之心，有淫泆作乱之事”，就是“大乱之道”。天下之所以治，是因为有“天理”，天下之所以乱，就因为失“天理”。周成王制礼作乐，就是为了节制人欲、保持天理。

既然“人欲”是大乱之道的根源，为何不把它禁止消灭掉，而只是节制它呢？实际上《乐记》已经发现：人之为人的本质属性既有“人生而静，天之性也”的“天理”一面，又有“感于物而动，性之所欲也”的“人欲”一面，“天理”与“人欲”的辩证统一，就是一个活生生的社会人。“人欲”是社会发展的原动力，是人之为人的根本原因，所以只能节制它，而不能禁止它、消灭它。音乐是人“感于物而动”的结果，也是“人欲”的结果，从这个层面来说，没有人欲也就没有音乐了。

三、人乐与天乐

《乐记》提出“乐由天作”（《乐论篇》）和“圣人作乐以应天”的音乐创作思想和音乐制作理想，表面上看，音乐要不就是由上天制作的，要不就是由圣人制作的，以致有的学者认为《乐记》宣扬的是一种有神论。因为，一方面，《乐记》把人的本性“天之性”的天理说成是上天决定的，提出上天的德性在人身上体现的“天人感应”说，认为创作音乐必须遵循天理，创作音乐的目的是为了顺应天的意志。另一方面，《乐记》又认为体现“天理”的音乐能感动天地，可以使天地有所反应，并认为这样的音乐无所不在，充满整个宇宙，与阴阳交感，和鬼神相通，其作用可以达到最高最远最深厚的地方，以至与天合而为一。又认为这样的音乐无所不能，体现了天的意志，可以调动天地鬼神，表现神明的德性，可以使天地交感，阴阳会合，使宇宙大放光明，与天地一起协

和万物,使四时风调雨顺,星辰运行有序,万物生长繁茂①。进而否定了《乐记》开篇所说的“乐生于心动”的思想,认为人的思想情感不是外物影响的产物,而是“天之性”所固有,是上天所赋予,认为人有天赋善性,是“天理”在人身上的体现,这也就必然得出了音乐依“天理”而作,人作乐以应天,乐也能使天应人的“天人感应”结论。

音乐到底是人作的还是天作的?音乐到底是为人而作的人乐还是为天而作的天乐?《乐记》是这样阐述“乐由天作”思想的:

乐者,天地之和也。礼者天地之序也。和,故百物皆化,序,故群物皆别。乐由天作,礼以地制。过制则乱,过作则暴。明于天地,然后能兴礼乐也。

“和”是音乐的本质所在,也是音乐所追求的终极目标,音乐不仅要体现天地万物和社会人伦的和谐,而且还要通过音乐使天地万物和社会人伦实现和谐,这是《乐记》一以贯之的思想。“乐由天作”不是说音乐是由上天或者某个神仙制作的,而是说音乐必须依据天地之和规则来制作,使之体现天地之和,以致通过音乐使天地和。这个音乐当然是人而不是神来作的。根据“乐由天作”就说《乐记》是有神论,不仅有些牵强,而且也是望文生义了。

关于“圣人作乐以应天”《乐记》是这样阐述的:

天高地下,万物散殊,而礼制行矣。流而不息,合同而化,而乐兴焉。春作夏长,仁也。秋敛冬藏,义也。仁近于乐,义近于礼。乐者敦

① 蔡仲德:《〈乐记〉哲学思想辨析》,《音乐研究》1981 年第 4 期。

和，率神而从天，礼者别宜，居鬼而从地。故圣人作乐以应天，制礼以配地。

从以上这段文字中来看，“圣人作乐以应天”的“应天”并没有“天人感应”的意思，而是说圣人制作的音乐是顺应天地万物、气候季节的运行规律，体现“合同而化”的和的准则。

《乐记》把宇宙运行的规律、季节交替的顺序、社会结构的等级规定性等所谓的“天理”，迁移到音乐结构和音乐的进行上，认为二者有着一定的类比性、交感性、互动性，这也是音乐“物使心动”的宏观表达。

第二节　音乐生于度量，本于太一

《吕氏春秋·大乐》篇论及音乐本原时说：

音乐之所由来者远矣；生于度量，本于太一。太一出两仪，两仪出阴阳。阴阳变化，一上一下，合而成章。浑浑沌沌，离则复合，合则复离，是谓天常。天地车轮，终则复始，极则复反，莫不咸当。日月星辰，或疾或徐；日月不同，以尽其行。四时兴代，或暑或寒，或短或长，或柔或刚。万物所出，造于太一，化于阴阳。萌芽始震，凝滞以形；形体有处，莫不有声。声出于和，和出于适。先王定乐，由此而生。

《吕氏春秋》认为“音乐生于度量，本于太一”，这里提到了“度量”和“太一”两个概念，并认为这两个概念分别与音乐有着因果关系和决定关系。

一、度量——音乐的本质在于数的比例和量的规定

关于“度”《尚书·舜典》称:“同律度量衡。”郑玄注:“阴吕阳律也。度如字,丈尺也。”也是在这层含义上,《辞海》(1989 年版)将“度”解释为“计量长短的标准”和“按一定计量标准划分的单位”。“度”的第二层含义是程度、限度;如《国语·周语下》说:“用物过度,妨于财。”《淮南子·时则训》说:“贡岁之数,以远近土地所宜为度。”“度”的第三层含义是制度,法度;如《左传·昭公三年》说:“公室无度。”“度”的第四层含义是“一定事物保持自己的质的稳定性的数量界限。度是质与量的统一。在这种界限内,量的增减不会改变事物的质。但是量变积累的结果,总要超出这种界限,于是发生质变,破坏原来的度而建立新的度,一事物就转化为他事物。掌握事物的度,既要注意决定事物质量的数量界限,又不能把事物的度绝对化。”①

关于“量”,首先是计量多少的器具,如《汉书·律历制上》的释义,“量者,龠、合、升、斗、斛也,所以量多少也”。其次指的是容纳的限量,如《论语·乡党》说:“唯酒无量。”其三,“量”还可以作为动词,表示测量、丈量的意思,如《庄子·胠箧》说:“为之斗斛以量之。”

《吕氏春秋》认为“音乐生于度量”,“度量”指的是时间与空间的数的规定,和物体质量的量的规定。时间与空间的数的测量计算称为“度”;物体质量的判定和计算称为“量”;“度”与“量”的测量、判定单位或标准称为“衡”。宇宙万物就存在于一系列可以通过“度”、“量”、“衡”检测和计算到的和谐的、合目的的比例之中。在宇宙万物的一系列数与量的比例中,最常见的是时间的长短、空间的远近、物体的大

① 《辞海·缩印本》第 962 页,上海辞书出版社 1989 年版。

小、速度的疾徐、力量的大小等5对范畴。“音乐生于度量”也就是说音乐存在于这些数与量的比例之中，同时音乐也体现出这些数与量的比例。

《吕氏春秋》为了说明“音乐生于度量”的命题，提出了没有度量制约的“侈乐”和遵循度量规定的“适音”两种音乐的数量比供人们选择。“侈乐”的特征是：“为木革之声则若雷，为金石之声则若霆，为丝竹之声则若噪”；“大鼓、钟、磬、管、箫之音，以钜为美，以众为观，俶诡殊瑰，耳所未尝闻，目所未尝见，务以相过，不用度量”。“侈乐”的总体特征就是一个“过”字，即超过了应有度量规定的音乐。

“适音”的特征是：音乐的力度和音域的适中，《吕氏春秋》用“衷”字表达，“衷”就是“中庸”的“中”，是既无不过又无不及的恰到好处，“中”就是度量的标准，符合这个标准的音乐才是“适音”。《吕氏春秋》对“适音”的度量标准还做了进一步的分析：

夫音亦有适，太钜则志荡，以荡听钜，则耳不容，不容则横塞，横塞则振；太小则志嫌，以嫌听小，则耳不充，不充则不詹，不詹则窕；太清则志危，以危听清，则耳谿极，谿极则不鉴，不鉴则竭；太浊则志下，以下听浊，则耳不收，不收则不专，不专则怒。故太钜、太小、太清、太浊，皆非适也。何谓适？衷，音之适也。何谓衷？大不出钧，重不过石，大小轻重之衷也；黄钟之宫，音之本也，清浊之衷也。以适听适，则和矣。

以上这段话的意思是：音乐里的声音是有适度规定的，声音太大会使人内心动荡，耳朵难以容纳，身心受到震惊；声音太小会使人感到疑虑，耳朵不充实，内心空虚；声音太高会使人心里恐慌，听力模糊，心力衰竭；声音太低会使人自感卑下，听力失却，心生怒怨。所以，声音

太大、太小、太高、太低都不合适。怎样才能合适呢？“衷”就是音乐的适度标准。什么是音乐的“衷”呢？发最大的声音不要超过三十斤的气力(一钧约三十斤)，最大的乐器不要超过二百五十斤(一石十斗，一斗可以装二十五斤稻谷)，以黄钟作为宫音的调高是适中的调高。以适中的心情听适中的音乐就可以达到和的境界了。音乐不要太过，平和就是它的标准。

《吕氏春秋》提出的“音乐生于度量”的命题实际上认为音乐就是一个数量序列的集合，这个观点和公元前6世纪，古希腊的哲学家毕达哥拉斯(公元前580年至公元前500年)所说的“美是和谐的比例”①有异曲同工之妙。毕达哥拉斯认为数是先于物而独立存在的精神实体，美是和谐与比例，而和谐就是某种数量关系。毕达哥拉斯认为美是和谐的比例也就是认为美是某种数量关系，这与《吕氏春秋》认为音乐生于度量，度量其实也是某种数量关系的观点十分接近。由于毕达哥拉斯认为数是先于物而独立的精神实体，所以毕达哥拉斯的美论归根结底还是唯心主义中的客观唯心主义；《吕氏春秋》认为音乐生于度量，度量从何而来？从《吕氏春秋》表述的音乐强弱、高低适度的比例来看，应该是对音乐实践经验的总结性认识，这个度量是音乐实践的客观实在，这个度量也是后于音乐实践的。

二、太一——音乐的本质在于体现宇宙万物的结构状态和运行规律

《吕氏春秋》在提出“音乐生于度量”之后，紧接着又说“本于太一”，“太一”是什么？《吕氏春秋》是这样解释：“太一出两仪，两仪出阴阳。阴阳变化，一上一下，合而成章。”不仅如此，《吕氏春秋》还认

① 《西方美学家论美和美感》第11页，商务印书馆1980年版。

为“日月星辰，或疾或徐；日月不同，以尽其行。四时兴代，或暑或寒，或短或长，或柔或刚。万物所出，造于太一，化于阴阳。”这就是说“太一”不仅是宇宙的本原，还是万物运行的总规则。与“太一”接近的概念，有中国的“道”和西方的“理念”。

“道”是以老子为代表的道家学派所使用的核心概念，到了春秋后期，道家的代表著作《老子》把“道”看作是宇宙的本原和普遍规律。在《老子》以前，人们把生成万物的根源只推论到“天”，到了《老子》，开始思考“天”的来源，认为天地万物都由道生成的，即“有物混成，先天地生，寂兮寥兮，独立而不改，周行而不殆，可以为天下母，吾不知其名，字之曰道，强为之名曰大，大曰逝，逝曰远，远曰反”（《老子·二十五章》）。

关于“道”，有人认为，道是精神性的本体，是脱离物质实体而独自存在的最高原理，有人认为，道是宇宙处在原始状态中的混沌未分的统一体，还认为“道”是生成天地万物的过程，即“道生一，一生二，二生三，三生万物”（《老子·四十二章》）。道生成万物之后，又作为天地万物存在的根据而蕴涵于天地万物自身之中，所以道是无所不在，无所不包的。道虽存在于天地万物之中，但它又不同于可感觉的具体事物，它是视之不见、听之不闻、搏之不得的，道是构成天地万物共同本质的东西，不能靠感觉器官去体认，也难以用词语去表示，只能用比喻和描述来说明它的存在，即“上士闻道，勤而行之；中士闻道，若存若亡；下士闻道，大笑之，不笑不足以为道”；“明道若昧，进道若退；夷道若纇；上得若谷，广德若不足；建德若偷；质真若渝；大白若辱；大方无隅；大器晚成；大音希声；大象无形；道隐无名”（《老子·四十一章》）。

《老子》论“道”，对于后世产生了极其深远的影响，后继学派或学人不断对“道”的论述进行了完善和补充。稍后于老子的范蠡，把道看

成是事物发展变化的规律，如违反规律，必然招致灾祸。他认为的“道”指的是阳至而阴，阴至而阳，盈缩转化，周旋无尽的矛盾运动法则。天时于己不利时要主动退避，天时于己有利时要积极进取，他说“天道盈而不溢，盛而不骄，劳而不矜其功”（《国语·越语下》）。但范蠡主张适时积极进取，对老子的无为思想又有所批判和修正。

庄子作为战国后期道家代表人物，认为道是世界的终极根源，是无所不覆、无所不载、自生自化、永恒存在的宇宙本体。他还认为不可能给“道”提出明确的规定，即“道不当名”，“道昭而不道”。所以只能说“夫道，有情有信，无为无形；可传而不可受，可得而不可见；自本自根，未有天地，自古以固存，神鬼神帝，生天生地；在太极之先而不为高，在六极之下而不为深，先天地生而不为久，长于上古而不为老”（《庄子·内篇·大宗师》）。

韩非发展了老子的思想，提出了道、德、理三者互相关系的学说，认为“道者，万物之始，……万物之源”，是“万物之所然”、“万物之所以成”。把道视为物质世界的普遍规律，天地万物存在与发展的总依据；“德”就是万物的特殊本质；“理”就是万物的特殊规律。道、德、理的关系就是物质世界的普遍性与特殊性、无限性与有限性的辩证统一。

战国时期儒家学者所著的《易传》也提出了关于道的学说，认为“道”就是对立面相互转化的普遍规律。《周易·系辞上》说“一阴一阳之谓道”，把一阴一阳相互的转化视为道。又说：“形而上者谓之道，形而下者谓之器”，把道视为无形的抽象规律，把它与有形的具体事物区别开来。

《吕氏春秋》把《老子》的“道”和《易传》的“阴阳”概念结合起来，用“太一”的概念做替代性的表述。

西方古代哲学家、美学家的论述中，也有不少类似《吕氏春秋》的“太一”概念，如古希腊哲学家柏拉图（公元前427年至公元前347年）认为现实中是没有美的，美只存在于理念世界中，美就是理念，具体事物之所以有美，是因为它有了“美的理念”，所以，美本身就是“美的理念”，“理念”就是美的根源与本质。并认为，审美就是对“美的理念”的彻悟；艺术创作模仿自然，而自然又是对“理念”的模仿，所以，艺术只是“影子的影子”、“摹本的摹本”，“和真理隔了两层”，由于真理是理念的显现，所以艺术“对于真理没有多大的价值”。柏拉图的“理念”和《吕氏春秋》的“太一”基本上是同一概念的不同表述。

古罗马的美学家普洛丁（公元213年—270年）发展了柏拉图的理念论，他将柏拉图所说的“理念”具体化为“太一”、“心智”、“灵魂”3个层面。“太一”就是“神”，是最高的理念，是宇宙万物之源，纯粹精神，也是最高的真善美的统一体；由“太一”流溢出“心智”，再由“心智”喷射出“灵魂”，“灵魂”产生出自身的形象即物质世界。普洛丁所说的灵魂不是个人的灵魂，而是宇宙的灵魂亦即普遍的灵魂、一般的灵魂。普洛丁把“理念”的最高层面称之为“太一”，普洛丁的“太一”和《吕氏春秋》的“太一”已经是完全相同的概念了。

《吕氏春秋》认为“音乐生于度量”，却又认为音乐“本于太一”，“度量”是宇宙万物构成的比例和规则，音乐作为其中之一，当然应该服从并体现这个比例和规则；“太一”则是宇宙的本原，超自然、超物质的普遍规律，是类似于“理念”的绝对精神，音乐作为一分子，当然应该体现其结构状态和运行规律。“度量”是唯物论的概念，“太一”是唯心论的范畴，音乐面对二者，何去何从？《吕氏春秋》无法从二者之中择其一，只好将其相提并论，而“音乐生于度量，本于太一”的命题也因此最终成为一个唯物和唯心并置的二元论命题。

第三节　音乐存在的方式

音乐是以怎样的方式存在于世界？音乐是否可以用多样的方式存在于世界？这样的问题似乎是现代音乐美学讨论的话题，如第五届“全国音乐美学学术研讨会”就曾将音乐存在的方式作为专题讨论的对象，研讨会上，于润洋先生认为：“（音乐作品）这种本质力量的对象化的特殊方式正是以特定的声音结构为其物化载体的……音乐作品以两种方式存在，作为第一种方式就是当它还没有被听者当作一个‘音乐作品’，并还没有给予审美诉诸的时候，它只是一个客观存在的声音现象；作为第二种方式就是当它成为一个离不开接受者意识活动的非实在的观念性客体。”①赵宋光先生认为：“一度创作是具体音乐作品成形过程，通过某一具有作曲能力的人类个体心理生理的长期酝酿，审美意识的各个层面同音乐化音响的各种样态结成可以相互转化的动态网络；二度创作处于有乐谱为据的音乐文化活动中，乐谱的书面符号通过读谱的视觉认知，转化为听觉表象和运动器官的活动，进而转化为现实的音响样态；三度创作以专业工程师创造性劳动为主体方面，以声学、电学、磁学、光学、力学种种转化前后的对象化存在为客体方面，共同构成特殊的过渡性存在方式。”②王宁一先生认为：“音乐作品既是一个曾经存在过的非存在，又是一个已经不存在的存在物；因此，一部音乐作品的创造史，就是人类在克服这存在与非存在的矛盾中，将自己的本质力量对象化的历史。”③综合几位学者的观点，音

---

① 韩钟恩：《“第五届全国音乐美学学术研讨会”学理叙事》（《中国音乐学》1996年第3期）。

② 同上。

③ 同上。

乐应有如下存在方式：

第一，存在于作曲家头脑里的音乐构思，这是以意识的方式存在的音乐；

第二，存在于乐谱中的音乐，这是以符号化的物质形态方式存在的音乐；

第三，存在于表演（奏、唱）过程中的音乐，这是以鸣响着的物质运动形态方式存在的音乐；

第四，存在于欣赏者头脑里的音乐感知和音乐记忆，这是以意识的方式存在的音乐。

音乐的4种存在方式归纳起来只有物质的和意识的两种形态，其实这在中国传统音乐美学中，这类问题已经是一个老话题了。音乐以主观的方式存在于乐者的构思想象中或听者的感知想象与回忆思考中；音乐以客观的方式存在于鸣响着的音波振动中或者存在于文字描述及乐谱的记载中。关于音乐存在的方式，中国传统音乐美学的相关文献并没有专论讨论，但在众多言论中却又蕴含着这些思想。

一、声——以主观方式存在的音乐

在中国传统音乐中，可以用好几个词共同表达现在所说的一般意义的“音乐”，这些词分别是：“声”、“音”、“乐”、“音声”、“声音”、“音乐”等等。这些用来表达一般意义的“音乐”的词，同时也具有一定的本义所指，它们的本义所指也就涉及了音乐的存在方式。

1.“声”的原意所指。古代汉语中的“声”（聲）字是一个象形字，左上的“声”是磬的象形字，右上的“殳”指击磬器物，下方的“耳”表示听到了击磬的声音。所以，《说文解字》的释义是：“声，音也。从耳。”现代汉语中的“声”字较少单独使用，通常总是作为一个词根，和别的

字一起构成一个词，如："歌声"、"风声"、"炮声"、"超声波"、"次声波"等。"歌声"是一种声音，怎么知道这个声音是"歌声"而不是其他的声音呢？原来这个声音是经过人耳听到之后的判断，"风声"、"炮声"亦然；"超声波"指的是频率超过2万赫兹弹性波，是人耳听不见的声音。人耳可以听到的频率范围为20赫兹—20000赫兹，低于20赫兹的声音人耳也听不见，就称作"次声波"。"超声波"和"次声波"都是以人耳的听觉范围为标准的，所以，一般不称作"超音波"和"次音波"。古代汉语和现代汉语关于"声"的原意所指是一致的，即经过人耳听觉感知后的声音的感觉。既然"声"是人听觉感觉，所以"声"是主观形式的声音。

2."声"的引申义所指。由于音乐是以声音的方式存在并被人感知到的，所以，"声"字引申义指的就是音乐的感性材料。当"声"引申为音乐的感性材料的概念以后，这种"音乐"的感性材料概念亦保留着"声"的原意所指，那就是：记忆、构思、想象中的观念性的音乐构成材料。

《说文解字》用"从耳"把"声"与"音"区别开来，而且进一步举例说："宫、商、角、徵、羽，声。"《说文》把"宫、商、角、徵、羽"称为"五声"，是因为五声是中国传统音乐的5个阶名，它们是中国传统音乐调式体系中的音关系观念而不是音乐中使用的自然乐音材料（古人表述自然乐音材料时用"黄钟、大吕"等12个律名来表示）。"五声"不是客观的，必须经听觉后作主观的判断；如计算机或许可以辨别相差1音分的两个乐音，但却不能辨别相差200音分的两个乐音究竟是宫商关系还是徵羽关系。正是因为作为"宫、商、角、徵、羽"是听觉判断的结果，无法实现客观的存在，只能存在于想象之中，是主观存在的音乐之声，所以《说文》称之为"声"。

东汉学者郑玄在《史记·音乐书·集解》中说："宫、商、角、徵、羽，杂比曰音，单出曰声。"郑玄称"杂比曰音，单出曰声"，问题在于"单出"的声音真的出了吗？没有！未经组织的一个个乐音同样也是主观的想象的存在，充其量在乐器调音时或者在声乐练声时才偶有"单出"的机会，既然"单出"的一个个"宫、商、角、徵、羽"之声几乎不可能实现客观物理性的存在，所以，这些"单出"的"宫、商、角、徵、羽"就称为"声"了。

《乐记·乐本篇》中说："感于物而动，故形于声。声相应，故生变。变成方，谓之音。……声成文，谓之音。"这段话的大体意思是：心感于物后的情感运动通过一连串外化的声音表达出来，外化的声音彼此呼应交织、对比变化，按照一定方法组织起来就是音乐了。所以，组织起来的声音就是音乐。从《乐记·乐本篇》的这段话中可以知道"声"的另一层意义所指是："声"是音乐的构成材料。众所周知，音乐的物质材料是声音，声音是物体的运动（振动）方式之一，这种运动（振动）是在时间的过程中实现的；所以，声音不是物体本身，它不能脱离时间在空间中独立存在。作为音乐构成材料的"声"既不能在空间中独立存在，也不能脱离音乐作为"材料"存在。但是，音乐确实又是由声音材料构成的，问题是没有构成音乐前的材料——"声"存在于何处？它只能存在于乐者的构思想象中，存在于观念中、存在于记忆中。所以，《乐记·乐本篇》所说的"声"即使引申为音乐的构成材料，也仍然保留着"声"的原意所指。

3."声"的借代义所指。"声"由原义"经过人耳听觉感知后的声音的感觉"引申为"存在于观念中的音乐的感性材料"；再由这个引申义产生了"声"的借代义：经过人耳感知后的音乐、记忆中的音乐，或者作乐者内心构思的、想象中的音乐。"声"的借代义已经是完整的音乐

概念了,但是,“声”所表达的音乐依然保留着“声”的原意所指,特指以观念上的或者主观上的存在方式存在的音乐。

如《老子》提出的“大音希声”,这4个字在语法上是一个省略了系动词“是”的主系表结构,主语是“大音”,表语是“希声”,这句话的意思就是:大音听起来是希声的。“声”是接受主体听过“大音”后的主观感受或判断。

嵇康提出的“声无哀乐”之“声”同样指的是观念上的音乐或主观感受的音乐,其主旨思想是:不同的人群听相同的音乐,会产生哀乐不同的感受,进而表达为客体音乐经主体接受之后并无一定的“哀乐”情感内容。

《乐记·乐本篇》在阐述音乐接受主体的3个层次时说:“知声而不知音者,禽兽是也。知音而不知乐者,众庶是也。唯君子为能知乐。”“声”指的是主观感受到的音乐音响,禽兽也能感受到音乐音响存在的,如果只能从听觉上感知到音乐音响存在而其他方面则一无所知的人也就如同禽兽了。“声”借代表示的音乐依然保留着主观的非物质存在的原意。

再如《论语》所说的“郑声淫,佞人殆”,“淫”是听过“郑声”后的判断,“淫”就是听觉判断的结论。

二、音——以客观方式存在的音乐

1.“音”的原意所指。从造字法上来看,“音”是一个会意字,《说文》训之为:“从言含一”,又将“言”字训为:“从口”。在篆文里“音”字写作“[illegible]”,言字写作“[illegible]”,所谓“含一”即“音”字会意人发言时口中的舌头,可见“音”字会意的是声音的发生方式。郭沫若先生曾对“音”和“声”这两个词做过形象的解释:“声音亦无形之物也,故声之

籍为磬，音之籍为言，其意曰以手击磬，耳得之而成声，以口吹箫，舌弄之而成音也。”①其实，班固的《白虎通德论·礼乐》对音、声的定义就已经比较明确了：“声音者何？谓声者，鸣也，闻其声即知其所生。音者，饮也，言其刚柔清浊，和而相饮也。”“音”是听（闻）的对象，“声”是听（闻）的结果，故发之于口者谓之音，听之于耳者谓之声，所以“音”是客观的声音，“声”是主观的声音。如《说文》“音。声也，生于心有节于外谓之音。宫、商、角、徵、羽，声也。丝竹金石匏土革木，音也。”汉代的许慎为什么认为“宫、商、角、徵、羽（五声）”是声，“丝竹金石匏土革木（八音）”是“音”呢？“五声”是人的主观判断而不是客观存在，所以称作“声”；“八音”指的是制造乐器的8种物质材料和按照这8种物质材料为分类标准的乐器分类方法，是客观的，有物质依据的，所以称作“音”。

2.“音”的引申义所指。由于音乐是以声音的方式存在并可以被人感知到的，所以，“音”字引申义指的就是作为欣赏客体的音乐。当“音”引申为客体音乐的概念以后，这种“音乐”依然保留着“音”的原意所指，那就是：鸣响着的音乐本身或者通过文字描述的、乐谱记录的音乐。“音”字引申后所表示的音乐有一个总体的共性，那就是具有明确的物质依托或物质属性的音乐。如“八音”可以引申指代音乐客体，这时就不能说成“八声”而必须是“八音”；“五声”也可以引申指代音乐，当指代对音乐客体感知后的主观判断时用“五声”；但是，当指代音乐客体时就得改用为“五音”。前者如“五声有善恶”（《声无哀乐论》）而不说“五音有善恶”，因为“善恶”是对“五声”可能造成结果的判断，此时的“五声”具有意识的属性；后者如“五音令人耳聋（《老子》）”而

① 《郭沫若全集·考古卷第1集》，第99页，科学出版社1982年版。

不能说“五声令人耳聋”，因为“五音”具有致人“耳聋”作用，所以具有物质的属性。类似的言论如“郑卫之音，使人心淫”（《荀子·乐论》）；“郑音好滥淫志”等等。

3.“音”的借代义所指。“音”由其原义“客观的声音”引申为“音乐客体”，进而借代为音乐的专有名词。不仅“音”可以借代为音乐的专有名词，“声”、“音声”、“声音”都可以借代音乐的概念。当表达一般意义的音乐概念，不需要做主体感知和客体存在的区别时，“音”、“声”、“乐”、“音声”、“声音”等称谓的意义所指是一致的，它们被交错地使用主要出于避免重复的修辞目的。如“声使我哀，音使我乐”；“音声有自然之和。声音以平和为体”《嵇康·声无哀乐论》；“声争而媚耳……音淡而会心”《溪山琴况》等等。

三、乐——有确定的内容、以综合性表演方式存在的音乐

“乐”在中国传统音乐美学中既有特别意义的特称，也有一般意义的泛称。“乐”作为特称的时候，指的是有确定内容，并以舞蹈等综合性表演方式存在的音乐。如《乐记·乐本篇》所说：

凡音之起，由人心生也。人心之动，物使之然也。感于物而动，故形于声。声相应，故生变。变成方，谓之音。比音而乐之，及干、戚、羽、旄，谓之乐。

“比音而乐之”的“乐”用作动词，表示唱和奏的意思，即把按照一定方法组织起来的音演唱或演奏出来。演唱或者演奏出来的“音”，还要再加上手执干、戚、羽、旄等仪仗舞具的歌舞表演，这种集歌、音、舞为一体的综合性表演艺术就叫做“乐”了。为什么歌、音、舞三者结合

在一起以后的综合性表演才能称为“乐”呢？主要因为有了歌唱和舞蹈介入后的“音”才有可能具有确切的内容，歌唱提供的歌词有具体的意义所指，舞蹈的装束、舞具、旗帜更具有明确的意义所指，只有当“音”具有了确切的内容之后才能称之为“乐”。如《乐记·宾牟贾篇》记载《武》的内容表演形式：

夫《武》，始而北出，再成而灭商，三成而南，四成而南国是疆，五成而分，周公左、昭公右，六成复缀，以崇天子。且夫乐者，象成者也。揔干而山立，武王之事也；发扬蹈厉，太公之志也；《武》皆坐，周、召之治也；夹振之而驷伐，盛威于中国也；分夹而进，事蚤济也；久立于缀，以待诸侯之至也。

关于这段记载，蔡仲德先生将其译为以下现代汉语①：

《武》乐的情节是：第一段是武王出发北伐殷纣，第二段是消灭殷纣，第三段是凯旋南归，第四段是南方小国的归顺，第五段是周公、召公分陕而治，第六段表演者各归原位，表示对天子的尊崇。要知道乐是表现已经成功的事情的。表演《武》乐时，手持盾牌，稳立如山，是表现武王处于中央，指挥一切的气概；举手顿足，气势威武，是表现太公讨伐殷纣的意志；到了尾声，表演者都跪了下来，是表现周公、召公兴礼乐、息武事的治道；表演中，舞队两边有二人挥动金铎，表演者便振奋起来，按铎声的节奏向四方挥动戈矛，这是象征武王东讨西伐，南征

① 蔡仲德：《〈乐记〉〈声无哀乐论〉注译与研究》第58页，中国美术出版社1997年版。

北战，大显中国威力于天下；表演者分两队前进，是为了早日统一天下；久久地站在舞位上，则是表现武王等待诸侯们前来归顺。

所以，“乐”不是现今的所谓纯音乐，而必须有舞蹈的参与，更需要有确切的思想内容，乐音、弹琴、歌唱、手执干戚的舞蹈只是“乐”的形式而已，“乐”的思想内容才是核心所在。如《乐记·乐情篇》进一步明确地表述为：

乐者，非谓黄钟、大吕、弦歌、干扬也，乐之末节也，故童者舞之。……是故德成而上，艺成而下；行成而先，事成而后。是故先王有上有下，有先有后，然后可以有制于天下也。

“行成而先”的“行”指的是礼乐教化的行为，属于“德”的层面；“事成而后”的“事”指的是行礼、奏乐、舞蹈的表演，属于“艺”的层面。可见，现今所谓的乐音、器乐、声乐、手执干戚的舞蹈，所有这些形式层面的东西在当时的“乐”中，只是处于“末节”的位置，处于中心位置的是“乐”的内容，即“乐”的“德”，这个内容通常指的是有助于“礼”的制度维护和推行，有助于教化天下，巩固天子的统治的思想教育内容。

“乐”的存在方式永远是音乐和舞蹈的“现在进行时”，是以鸣响着的乐音和舞蹈着的肢体运动的当下实在。《乐记·乐化篇》对此有专节的阐述：

夫乐者，乐也，人情之所不能免也。乐必发于声音，形于动静，人之道也。声音、动静，性术之变，尽于此矣。故人不耐无乐，乐不耐无形；形而不为道，不耐无乱。先王耻其乱，故制《雅》、《颂》之声以道

之，使其声足乐而不流，使其文足论而不息，使其曲直、繁瘠、廉肉、节奏足以感动人之善心而已矣，不使放心邪气得接焉。是先王立乐之方也。

以上文字的意思是，“乐就是快乐，它是人人都需要而无法抑制的。乐必然发之于声音（这就是音乐），表现于动静（这就是舞蹈），这是人之常情。声音（音乐）、动静（舞蹈）能把人的天赋情性及其各种变化都充分表现出来。人不可能没有快乐，快乐又不可能不表现于乐舞，表现了而不加以引导，就不可能不产生混乱，先王憎恶这种混乱，所以就制作雅、颂一类乐曲来进行引导，务使曲调足以使人得到快乐而又不至于使人变得放纵，务使文辞条理分明而又不显得呆板，务使音调的曲折或平直、繁复或简单、纤细或饱满、休止或进行足以感动人的善心，而不使放纵之心、邪恶之气影响人们。这就是先王作乐的原则。”①

关于“声”、“音”、“乐”三个层面的表述及对三个不同层面感受与理解的评价，《乐记·乐本篇》做了形象的比喻：

凡音者，生于人心者也。乐者，通于伦理者也。是故知声而不知音者，禽兽是也。知音而不知乐者，众庶是也。唯君子为能知乐。是故审声以知音，审音以知乐，审乐以知政，而治到备矣。是故不知声者，不可与言音；不知音者，不可与言乐；知乐则几于礼矣。礼乐皆得谓之有德，得者得也。

---

① 蔡仲德：《〈乐记〉〈声无哀乐论〉注译与研究》第30页，中国美术出版社1997年版。

以上这段文字的意思是："音是由人心产生的，乐是与伦理相通的。所以禽兽只知道声而不懂得音，普通人只知道音而不懂得乐，只有君子才懂得乐。所以从审察声进而懂得音，从审察音进而懂得乐，从审察乐进而懂得政治的得失。这样，治国的道理就完备了。所以不懂得声的人，不可能和他谈论音；不懂得音的人，不可能和他谈论乐。懂得了乐，也就接近于懂得礼了。从礼、乐两方面都有所得，就叫做有德。所谓德，就是有得于礼乐。"①

由于"声"是以主观的方式存在于内心的音乐材料、音乐构思或者音乐的回忆，当"声"发出来的时候，只要有正常的听觉就能感受到它的存在，所以，"声"的感受和理解是最低层面的感受和理解。

由于"音"是以客体的鸣响着的声音，或者文字、乐谱的方式存在于时空之中，鸣响着的音乐声音有着自身的组织原则和运行规则，能够感受或理解"音"的结构存在，是更高层面的感受和理解。

"乐"是音乐的内容和形式的统一体，以正在进行着的乐音运动和舞蹈运动的方式存在于接受者的视听感官面前，能够感受到"乐"的存在，并能够领会到"乐"的内容的，才是最高层面的感受和理解。

---

① 蔡仲德：《〈乐记〉〈声无哀乐论〉注译与研究》第13页，中国美术出版社1997年版。

第二章　音乐的形式和内容

音乐的形式和内容的关系几乎涉及音乐美学的各个领域：音乐本质提出的音乐是什么的问题首先就涉及音乐是声音本身的还是由声音所体现的“心之动”、“物之状”、“道之形”？前者是就音乐的形式层面提出的问题，而后者则是就音乐的内容层面提出的问题；音乐的审美同样涉及音乐的形式和内容问题，如音乐的“美”就是从音乐的形式层面提出的问题，而音乐的“善”或“真”则就是从音乐的内容层面提出的问题；音乐的功能问题所涉及的形式和内容关系，主要体现在这种功能是由音乐的声音本身实现的还是由音乐的声音所表达的或所象征的事物、精神实现的？前者指的是音乐形式，后者指的是音乐的内容。

第一节　德成而上

《乐记·乐情篇》明确提出了音乐的“德”和“艺”的

内容与形式的两个标准，并且对这两个标准的主次先后关系进行了详尽的阐述，提出了“德成而上，艺成而下”的重内容而轻形式的观点：

乐者，非谓黄钟、大吕、弦歌、干扬也，乐之末节也，故童者舞之。铺筵席，陈尊俎，列笾豆，以升降为礼者，礼之末节也，故有司掌之。乐师辨乎声诗，故北面而弦。宗祝辨乎宗庙之礼，故后尸。商祝辨乎丧礼，故后主人。是故德成而上，艺成而下；行成而先，事成而后。是故先王有上有下，有先有后，然后可以有制于天下也。

“黄钟、大吕”泛指音乐的声音，“弦歌”中的“弦”指的是器乐，“歌”指的是声乐，“干扬”即舞蹈时用的舞具，代指一般意义的舞蹈，所有这些都属于乐的形式层面，处于“末节”的次要位置，所以一般的儿童就可以操作了；“筵席，尊俎，笾豆”都是祭祀典礼中的形式，所以一般的司仪“有司”就可以组织进行了；所以，“乐师”是知道自己位置的，他们只能面向北方演奏（主人是面南而坐的，真正重要的是主人，而不是奏乐的乐师，也不是音乐本身）；“尸”指的是替代祭祀对象的活人，通常由长孙充当，装扮或替代祖先接受祭拜的人，古人称之为“尸”，主持祭祀仪式的“宗祝”只能站在“尸”的后面主持仪式（真正重要的是“尸”而不是“宗祝”）；所以，懂得丧礼的司仪“商祝”总是在主人的后面唱礼司仪的，他知道真正重要的是主人而不是正在组织仪式的自己。“乐师”、“有司”、“商祝”这些从事音乐和仪礼的人以及他们所从事的活动——音乐和仪式，只是“末节”位置的“乐”和“礼”的形式，真正重要的是“面南”的主人和接受祭拜的“尸”，这些才是处于中心位置的“乐”和“礼”的内容。所以，主人或者由“尸”代表的祖先这些德行有成的人居于上位，而从事“乐”

的表演和“礼”的仪式活动的技艺有成的人居于下位，尽管从礼乐活动的表面来说，诉诸视听感官的是“乐师”和“有司”的活动，而活动意义的中心价值却是“乐”所表达的对象和“礼”所祭拜的对象。于是“德成而上，艺成而下”的“德”演化为音乐的内容，而“艺”则演化为音乐形式；引申出的思想是：音乐的内容在“德”上获得成就的就是上品之作，而只是在“艺”上获得成就，“德”的方面却不见成就的就是下品之作。

《乐记》在阐述音乐的内容与形式关系时强调了内容的重要性，但是，音乐的形式也并非次要到可有可无的程度，相反，音乐形式也很重要，而且有其自身独特的意义。关于音乐的形式如《乐记·乐论篇》所说：

大乐与天地同和，大礼与天地同节。和，故百物不失；节，故祀天祭地。明则有礼乐，幽则有鬼神，如此，则四海之内合敬同爱矣。礼者，殊事合敬业；乐者，异文合爱者也。礼乐之情同，故明王以相袭也。故事与时并，名与功偕。

真正的音乐是大乐，组成大乐的那些不同的音就像天地万物那样和谐共处在一起，体现礼的本义是大礼，大礼就像宇宙那样节制天地万物使之井然有序。有了和谐共处，万物才能生存发展；有了节制秩序，就可以祭祀天地。人世间有了礼乐，幽冥中有了鬼神，这样，四海之内就可以互敬互爱了。礼，就是用不同规定使人们敬畏尊崇；乐，就是用不同的乐音使人们相互亲爱。礼与乐的原理是相同的，所以，圣明的君王都因袭礼乐制度，他们制订的礼的制度与时代需要相适应，他们制作的音乐也与他们的功业相称。

第二节　尽美尽善

当“礼”和“乐”并列使用时，“礼”通常就是音乐的内容，而“乐”则是礼的形式；当把音乐作为一个实体，同样也有内容和形式的规定，“德”和“艺”就是音乐的内容和形式的规定，而“德”和“艺”的评估判断标准则是“善”和“美”。

“善”和“美”是对“德”和“艺”实现程度的评价标准，其最高标准是“尽”。作为音乐的“善”和“美”的评价标准只针对已经具有“德”和“艺”的品质的音乐，不具备“德”和“艺”的品质的音乐是无从论及其“善”与“美”的。

关于音乐的“善”与“美”，孔子在《论语·八佾篇》里有过精辟的表述。

子谓《韶》：“尽美矣，又尽善矣”；谓《武》：“尽美矣，未尽善。”

《韶》是歌颂虞舜的一部乐舞，《虞书》称“箫韶九成”，大致是说《韶》这部乐舞以箫为主奏乐器，分为9个部分，其内容大约是歌颂舜的功绩。《武》是歌颂武王率领众诸侯推翻商纣统治，建立大周的丰功伟绩的一部乐舞。孔子认为周代的这两部具有代表意义的乐舞，在音乐和舞蹈形式上已经达到了“尽美”的程度；但是，在内容方面，或许孔子认为作为天子的纣王虽然无道，但武王毕竟是以诸侯身份讨伐天子的，是有违礼的制度的，所以只认为《韶》在内容上达到了“尽善”的程度，而《武》在内容上却有微疵，“未尽善”。

孔子将音乐的“美”与“善”并列分论，并且举证了音乐作品在形

式上必须很美，而在内容上可以有一定的不足或微疵，从而明确地肯定了艺术作品形式美的独立意义。当然，孔子本人更赞赏的是艺术作品内容和形式完美的统一。孔子论《韶》的“尽美尽善”，后来演化为成语“尽善尽美”，美与善的顺序颠倒实际上是有违孔子论《韶》原义的，按照“德”、“艺”的顺序当然应是“善”、“美”，但这只是晚于孔子的后继儒生观点。孔子关于音乐的形式和内容关系的观点最重要的并非是论《韶》的“尽美尽善”，而是论《武》的“尽美未尽善”。“未尽善”观点在音乐美学上的重大意义主要体现在以下4点：

第一，孔子竭力主张复礼正乐，《韶》和《武》是他提倡的具有代表性的两部乐舞作品，在这样的作品中，孔子尚能容忍作品内容“未尽善”的问题，可见音乐作品的内容问题并非要求完美，这与后来的《乐记》“德成而上”把音乐的内容放在首要位置的观点不尽一致。

第二，孔子在论《韶》和论《武》时，首先关注的是“尽美”的问题，其次关注的才是“尽善”的问题。

第三，按照孔子的观点，乐可以“未尽善”，但没有提到乐可以“未尽美”的问题。一方面，或许当时就认为乐本应是美的，不美的乐是不值一提的；另一方面，一般性的乐或许可以容忍“未尽美”的问题，但是作为复礼正乐的典范之作则必须是“尽美”的。

第四，孔子认为“未尽善”的乐是可以“尽美”的，这就把乐的内容的“善”和乐的形式的“美”区别开来，各自具有独立的意义，乐的内容和形式具有同等重要的位置，甚至在乐的内容本质上是善的前提下，乐的形式美更为重要。所以说“未尽善”观点是中国传统音乐美学关于艺术特征认识和美的本质认识上的一次飞跃。

音乐内容的善一般具有明确的标准，从宏观的社会层面看，“善”就是对现实社会存在具有积极的好处；从微观的个人层面看，“善”就

是对社会个体生命的存在具有积极的好处。但是,音乐形式的美却没有明确的标准,孔子难能可贵地提出“乐而不淫,哀而不伤”的原则,即孔子在《论语·八佾篇》中所说:《关雎》乐而不淫,哀而不伤。

《诗经》中的《关雎》在孔子的时代实际上是一首优美动听的抒情歌曲,“乐而不淫,哀而不伤”是就其形式而言的,是从《关雎》表达的情绪形式层面论述了歌曲的情绪形式必须遵循“不淫 ”、“不伤”恰到好处的“中庸”状态的原则。“乐”和“哀”是两种对立的情绪形式,不涉及引起“乐”和“哀”两种情绪的具体原因,亦即情绪的情感内容;“乐”和“哀”也不仅是具体的情绪形式,而是泛指音乐所表现的情绪形式都要达到“中庸”的状态,并以此作为歌曲形式美的原则。

第三节　放郑声

孔子虽然可以容忍乐的内容“未尽善”,但是绝对不能容忍乐的内容的“不善”,孔子认为不善的音乐是有害于个人和国家发展的。所以,在中国传统音乐美学观念中,存在着有益的和有害的两类音乐,以“韶”为代表的雅乐是有益的音乐,而以“郑声”为代表的俗乐则是有害的音乐。孔子在回答“颜渊问为邦”时就曾明确地提出“放郑声,远佞人”(《论语·问宪篇第十四》)的治国主张。“为邦”就是治理国家;“放”是舍弃、驱逐;“佞人”指的是奸邪谄媚的小人。

一、雅乐与俗乐

雅与俗是中国传统文化的既有区别又有联系的两个层面,是同质不同量、同观念不同形态的两种文化。关于“雅”,中国当代音乐学家乔建中在《雅俗新辨》中作了全面的考证,认为“雅”有3层含义:第一

含义，依据《说文解字》，“雅的初义是指一种楚地的鸟”。第二含义，依据孙作云、冯洁轩的考证，“雅——专指以周畿为中心的地区”即周代《诗经》风、雅、颂之“雅”；“周人自认为是‘夏’人的后代，故自称‘夏’。而‘夏’与古代‘雅’字同音，均读作（ga），可以通用。这样，凡是西周（仅指其王畿之地，在今陕西中部）人所作的诗歌，也就一律被称为‘雅’诗。但后来为了与‘三代’的夏有所区别，便索性用‘雅’指称周本土。于是周本土使用之语言称‘雅言’；周本土流传之诗作称‘雅诗’；其乐则称‘雅乐’，有如今日之‘京腔’、‘京韵’”。第三含义是“正”，是从周代王畿之地的地域概念引申而来；“周人既然把王畿之地称作‘雅’，而王畿乃全国政治、经济、文化之中心，于是它所使用之语言成为全国的标准；贵族王戚们所作之诗，也必然成为了全国诗风之象征；宫廷所用之乐更是全国全民族乐风的典范。所以，原来仅指地域的‘雅言’、‘雅诗’、‘雅乐’，无形中又有了‘标准’、‘正式’、‘正宗’、‘正统’等与政治、王权的含义”。①

当“雅”引申为文化的概念时，雅文化意味着具有正统、正宗、中心位置的，代表国家意识形态的官方高端文化。在雅的概念确立的同时，“俗”的概念随之形成，俗文化也就是远离正统、正宗、中心位置的民间低端文化。与“官”相对应的是“民”，在中国古代社会里，“民”就是庶民百姓，雅文化是由官方发出的，而俗文化则是由民间发出的。所以，被称为“雅”的言行都是正统的，由政治中心、文化中心、经济中心或接近这个中心发出的；而被称为“俗”的言行总是那些处于非政府、非权威、非主流、非支配、非规范的，远离政治、经济、文化中心位置

① 乔建中：《雅俗新辨》（《土地与歌——传统音乐文化及其地理历史背景研究》第230—232页，山东文艺出版社1998年版。）

的普通民众发出的。鸦片战争以后,西学东渐,中国被西方列强边缘化了,于是“洋”代替了“雅”的位置,而“俗”也就演化成了“土”。“雅”、“俗”与“洋”、“土”的界线是多级的,越是接近那个中心的东西就越是“雅”或“洋”,越是远离那个中心的东西就越是“俗”或“土”。

“雅”和“俗”的界限最终体现为官方和民间,于是,具有官方特征的雅乐就带有强烈的国家意识形态色彩,具有了维护国家政权的社会功效。雅乐最初指的是西周王朝由周公建立起的国家仪式乐舞形式,主要用于宫廷典礼和祭祀活动。春秋时期,随着生产力水平的提高,社会物质财富迅速积累起来,宫廷贵族的生活日趋奢靡,用于典礼祭祀仪式的雅乐有一部分发生了变形转化,宴饮仪式中观赏性的乐舞比重越来越大,生活起居中,消遣性的乐舞内容也迅速增加了,观赏性的乐舞品种——燕(宴)乐迅速发展起来。

春秋时期,社会生产力有了极大的提高,城市工商业有了快速的发展,经济发达地区的民间音乐十分活跃,尤其是当时的郑国,民间音乐十分丰富,并形成了一代乐风,当时称之为“郑声”,也有把这种新的音乐形式概括为“新声”的。由于郑声是具有民间特征的俗乐,较少受到主流社会意识形态的约束,音乐的形式清新活泼,音乐的内容具有真情实感,与形式古朴、内容陈旧的雅乐形成了鲜明的对照,得到了包括许多宫廷贵族在内的民众的欢迎和喜爱。

从表层看,来自宫廷的雅乐与出自民间的俗乐是两种形式和内容迥异的音乐品种;实际上,作为雅文化的雅乐和作为俗文化的郑声是有着“你中有我,我中有你”的辩证关系的两类音乐:

首先,雅乐主要指的是周天子宫廷里的典礼祭祀仪式的音乐;俗乐指的是民间消遣娱乐观赏性的音乐,二者是两种不同类别的音乐形式。

其次，雅乐中也有观赏、娱乐性的内容，而俗乐中同样有典礼祭祀的仪式性音乐，民间的典礼、祭祀仪式音乐又称作“礼俗音乐”，而“礼俗”就是“俗礼”也就是国家祭祀大礼的民间的俗的形式，国家“大礼”与民间“俗礼”在观念上和仪规设计上没有质的区别。国家祭祀的典礼仪式最初来自民间的原始形态，形成固定的仪规以后又反过来对民间的“俗礼”形成了示范和标准的意义。所以，雅乐的形式最初也是来自民间的原始乐舞形式，雅乐规范固定成形以后，又对民间的礼俗音乐形成了示范的意义。

再次，民间俗乐的某些优秀的形式得到社会广泛的接受以后，逐渐被上流社会“雅化”，而雅乐中的某些简单的形式流传到民间以后，逐渐被“俗化”。

虽然雅乐和俗乐在观念上和形态上有许多共性的联系，但是，在主要功能上二者还是有着质的区别：雅乐主要用作国家的典礼祭祀仪式的，俗乐主要用作娱乐消遣生活的。所以，以“郑声”为代表的俗乐是不能直接用于典礼祭祀仪式的，而以“韶”为代表的雅乐同样也不宜直接作为观赏性的乐舞表演。战国时的魏文侯听雅乐时昏昏欲睡，而听郑卫之音则不知疲倦的原因在于混同了雅乐和俗乐的使用场合和两种音乐各具的功能意义。

二、郑声的形式与内容

“郑声”作为战国时期新兴的民间俗乐形式，受到了当时社会的广泛欢迎，这是一次自下而上兴起的一股新音乐潮流。这股新音乐潮流发自殷商故地的郑国和卫国，后来流传到全国，所以，“郑声”又称“郑卫之音”，但又不仅限于郑卫两地的新兴民间俗乐。从体裁上看，“郑声”既有声乐的形式也有器乐的形式。单从音乐的构成形式上看，“郑

声”有以下特点：

1. 委婉抒情的旋律

关于“郑声”的音乐形式，《韩非子·十过》里曾有过描述：

昔者卫灵公将之晋，至濮水之上，……夜分而闻鼓新声者而说之。……乃召师涓而告之，曰：“有鼓新声者，使人问左右，尽报弗闻，其状似鬼神。子为我听而写之。……明日，已习之，遂去之晋。晋平公觞之于施夷之台。酒酣，灵公起为平公寿，曰：“有新声，愿请以示。”……乃召师涓，令坐师旷之旁，援琴鼓之。未终，师旷抚止之，曰：“此亡国之声，不可遂也！”平公曰：“此奚道出？”师旷曰：“此师延之所作，与纣为靡靡之乐也。及武王伐纣，师延东走，至于濮水而自投，故闻此声者必于濮水之上。先闻此声者其国必削，不可遂。”

这个传说本身虽是无稽之谈，但是，关于“新声”是动听悦耳的靡靡之音应该是可信的。卫灵公夜间在濮水上听到有人演奏悦耳的新声，师旷从新声的“靡靡”之状联想到商纣的奢靡音乐。“靡靡”就是奢华、柔弱、迟缓的样子，体现在音乐形式上就是旋律的委婉抒情。

2. “淫滥”的音乐构成

由于“郑声”在中国传统文化中一直是被否定和被批判的对象，所以关于“郑声”的描述和评论所使用的都是一些贬义词，透过对“郑声”音乐结构“淫滥”的批判，可以略知“郑声”音乐结构的本来面貌。

“淫”是一个形容词，它的本义所指有3层含义：第一，过度、过分；第二，放纵，没有节制；第三，不正当的男女关系。“滥”也是一个形容词，其本义所指亦有3层含义：第一，液体的量超过容器的量漫溢出

来;第二,过度,没有节制;第三,浮泛而不切实际。“淫滥”体现在音乐上就是奢靡浮华,过度而缺乏节制。音乐结构上的奢靡浮华,过度而缺乏节制的结果就是使音乐构成走向两个极端:或者是音乐用音繁复,装饰音较多,曲调过度的委婉曲折;或者是音调高亢激越,雷霆怨怒。按照雅乐的标准,音乐的结构必须要达到中和的状态,必须遵循“中庸”原则,而委婉和激越都违背了“中庸”原则,背离了音乐必须中和的要求。

“郑声”曲调繁复委婉的构成如《左传·昭公元年》记载:

五降之后不容弹矣,于是有烦淫声,……

关于这句话,杜预的注是:

降,罢退。五降而不息,则杂声并奏,所谓郑卫之声。

当代学者蔡仲德的解释是:“这是说五声既降,便不得再弹,再弹就会出现繁复的手法,过度的音调,成为郑卫之音。”①

“郑声”曲调高亢激越的构成如《吕氏春秋》记载:

今举大木者,前呼舆謣,后亦应之,此其于举大木者善矣。岂无郑卫之音哉?然不若此其宜也。……乱世之乐,……为木革之声则若雷,为金石之声则若为霆,为丝竹歌舞之声则若噪。

---

① 蔡仲德:《中国音乐美学史论》第380页,人民音乐出版社1988年版。

郑声既有委婉曲折的音乐形态，也有刚直铿锵的音乐形态，音乐形态的千姿百态，体现出音乐内容的丰富多样，从而使得形式“淫滥”、内容多样的郑声有别于形式和内容都比较单一的“中和”的雅乐。

3. 讲究动听动人的音乐表演效果

郑声讲究音乐的技能技巧，如《新语·道基》说：

后世淫邪，增之以郑卫之音，民弃本趋末，技巧横出，用意各殊，……以穷耳目之好。

郑声刻意宣扬的就是音乐的技能技巧，而音乐的技能技巧在雅乐中却是不屑一顾的“乐之末节”；宣扬音乐技能技巧的结果是让人听了以后不知疲倦的艺术效果，如《乐记·魏文侯》篇就记载当时魏文侯听了古乐和郑卫之音之后的两种不同感觉：

吾端冕而听古乐，则唯恐卧。听郑卫之音则不知倦也。

《声无哀乐论》也指出：

若夫郑声，是音声之至妙。

《盐铁论·相刺》更进一步指出：

好音生于郑卫，而人皆乐之于耳。

郑声不仅有着动听的音乐音响形式，还有着动人的表演形式。

如屈原在《招魂》中描述新声的表演是“士女杂坐，乱而不分些”；《乐记》描述郑声的表演是“及优侏儒，獶杂子女，不知父子”。从这些记述中可以得知，郑声不仅是一种群体性的歌舞表演形式，而且表演时，男女演员是混杂在一起进行的，说明郑声已经突破了男女授受不亲的陈规礼制束缚，可以直接表演男女的爱情情感生活。

虽然郑声在中国古代文化观念中一直是一个被否定和被批判的音乐形式，然而，在淫滥、不合度量等贬义词汇的背后，透露的却是动听动人的艺术效果。

4. 哀思伤感的情感内容

郑声的内容比较丰富，受到批评的内容主要有两类：

一类是所谓的“淫荡”的内容，如朱熹在《诗集传》中的评价：

郑卫之乐皆为淫声。然以诗考之，卫诗三十有九，而淫奔之诗才四之一，郑诗二十有一，而淫奔之诗已不翅七之五；卫犹为男悦女之词，而郑皆为女惑男之语；卫人犹多刺讥惩创之意，而郑人几于当然无复羞愧悔悟之语。是则郑声之淫有甚于卫矣。

朱熹依据《诗经·郑风》批判郑声“淫奔”，如果放下成见，客观公正地分析《诗经·郑风》的二十一篇作品，用“淫奔”一词给予评价是牵强过分的。《郑风》中有“淫奔”之嫌的十五篇作品大致可以分为三种：

第一种是抒发男女爱情的率真愉悦，如《郑风·狡童》：

彼狡童兮，不与我言兮。维子之故，使我不能餐兮。

第二种是描写男女相约欢聚时的情态，如《邶风·静女》：

静女其姝，俟我于城隅。爱而不见，搔首踟蹰。

也有相思未聚的哀怨，如《郑风·子矜》：

青青子矜，悠悠我心纵我不往，子宁不嗣音？……挑兮达兮，在城阙兮。一日不见，如三月兮。

第三种是抒发失恋弃妇的哀怨之情，如《卫风·氓》

于嗟女兮，无与士耽！士之耽兮，犹可说也。女之耽兮，不可说也。桑之落矣，其黄而陨。

朱熹根据《诗经》对“郑卫之乐”做出的男女关系方面淫荡的批评是难以成立的，原因有3点：

第一，从上述所引的《诗经》原文中难以得出“淫荡”的结论。

第二，《诗经》早在孔子之前就已经形成，《诗经》中的“郑风”、“卫风”早于春秋乃至战国时期方才盛行的“郑卫之音”；“郑风”、“卫风”与“郑卫之乐”不是同一概念。

第三，孔子是极力反对“郑声”的，并明确提出“放郑声”的主张，所以经孔子修订的《诗经》中“郑风”与“郑声”也不是同一的概念。

郑声中另一类是所谓的“哀思”的内容。《乐记·乐本篇》就把郑声情感内容归纳为：“亡国之音哀以思”；《吕氏春秋·泰族训》认为郑声是“不淫则悲，怨思之声”的音乐。

从音乐形式和音乐内容的两个方面来看，郑声的音乐结构繁复奢靡，既委婉曲折，又高亢激越，善于表现复杂的情感；郑声的音乐内容丰富多样，尤其擅长于男女爱情的表达和内心哀怨情感的抒发。

三、“放郑声”的原因

中国传统音乐“放郑声”所体现的是音乐内容为上的音乐美学思想，“放郑声”就是因为“郑声”的内容不符合当时的社会政治和封建统治的需要。西周王朝建立的礼乐制度核心是“礼”，能从根本上维护“礼”的存在的是“乐”。“乐”之所以可以从根本上维护“礼”的制度，是因为作为等级制度的“礼”需要各等级人的共同遵守。出现不愿意遵守“礼”的等级规定的现象是因为不满足自身所在的等级位置所致，根本原因是个人欲望的膨胀；音乐可以使躁动的人心平静下来，从而平息了个人膨胀的欲望，所以“乐”可以从根本上维护“礼”的等级制度。但是并非所有的“乐”都可以维护礼的等级制度，只有像《韶》这样的符合中庸标准的雅乐才能做到，而像“郑声”这样的俗乐则不仅无助于“礼”的等级制度的推行和维护，相反，将会对“礼”的等级制度产生极大的破坏。“郑声”之所以对“礼”的等级制度产生破坏作用，是因为“郑声”不是让人心平静下来，而是使人心躁动起来，使人的欲望膨胀起来。人心一旦躁动，个人的欲望一旦膨胀起来，就会不再满足于所在的等级位置，就会采取相应的行为以获取更高的等级位置，于是，“礼”的等级制度就会被破坏，这就是所谓的“郑卫之音，使人心淫”。

“郑声”为什么会“使人心淫”呢？“心淫”就是内心的欲望恶性膨胀，这是因为郑声的音乐本身造成的。作为音乐的“郑声”多采用过度的音乐进行，曲折委婉、繁复多变，与躁动的、进取的情绪产生内心的

共鸣,促使人产生过度的而社会条件又一时无法满足的欲望。

春秋战国时期,一方面物质资料迅速积累,一方面对物质资料追求的欲望迅速膨胀,而且后者膨胀的速度远远超越了前者增加的速度,出现了所谓的“礼崩乐坏”的局面。“礼崩”指的是的西周王朝建立的礼的等级制度崩溃了,而体现并维护这个等级制度的音乐也难以为继,与“礼”的制度相互依存的“古乐”渐渐失去了市场,而与“礼”的制度相违背的“郑声”却大行其道。所以,孔子认为要恢复西周的礼制,就必需克制欲望,即所谓的“克己复礼”。古乐是克制欲望的最好方法之一,而“郑声”则是刺激欲望的罪魁祸首,所以,要想恢复礼制,就必须“放郑声”。

第四节　诗为乐心，声为乐体

一、音乐的“心”、“体”两个层面构成

音乐的内容与形式的关系是中国传统音乐美学的核心问题之一,但是关于二者的关系,直到南北朝时期南朝刘勰(约465—532)在《文心雕龙·乐府》里才开始正面论述:

故知诗为乐心,声为乐体。乐体在声,故瞽师务调其器;乐心在诗,君子宜正其文。“好乐无荒”,晋风所以称远;“伊其相谑”,郑国所以云亡。故季札观乐,不直听声而已。

刘勰主要从歌曲(乐)的角度讨论了音乐的内容与形式的关系,认为歌词是歌曲的“心”,曲调是歌曲的“体”;“心”即音乐的内容所指,是音乐实现其社会功用的依据,“体”即音乐的声音形式能指,也是歌

词得以展现的平台。音乐(歌曲)可以划分为内容(心)和形式(声)两个层面。

音乐的内容和音乐的形式相比,内容的意义更为重大,歌词是有地位的君子用"正其文"的方式撰写的,所以音乐内容是由君子决定的,曲调的伴奏是由地位低下的盲人乐师通过"调其器"的方式操作的,所以音乐的形式是由瞽师决定的。地位高的君子决定音乐的内容,地位低的瞽师决定音乐的形式,所以,音乐的内容远比音乐的形式更为重要。

音乐的内容总是同音乐的社会功能联系在一起的,而音乐的实际功能又主要是通过歌词等音乐内容体现的。如刘勰在《文心雕龙》里阐述的晋国因音乐好成就了国运的昌远,而郑国因音乐多有男女戏谑的内容,而造成了国家的灭亡。

二、音乐的"心"、"体"背离与统一

歌曲中的歌词(心)与曲调(体)应该是统一的,但是更多的情况下又是背离的,刘勰在《文心雕龙·乐府》篇中针对南朝当时的歌曲发出"诗声皆郑"的感叹,认为"心"、"体"统一的歌曲应该是:

夫乐本心术,故响浃肌髓;先王慎焉,务塞淫滥。敷训胄子,必歌九德;故能感七始,化动八风。

刘勰认为正是因为先王知道歌曲中的曲调具有"响浃肌髓"的功用,所以对歌曲中曲调的选择十分慎重,制止淫滥的曲调进入《九德》类的歌曲,这样,才能够"感七始"、"动八风"。由此观之,如若《九德》类的歌曲与淫滥的曲调相结合,则无法达到"教化胄子"的功能,这就

等于指出歌曲的歌词与曲调的结合事实上是可以分离的，而且歌曲的曲调具有“响浃肌髓”的独立功效。

刘勰认为当时的歌曲“诗声皆郑”，究竟是当时歌曲的曲调完全郑声化了呢，还是歌词与曲调全都郑声化了呢？

刘勰撰写《文心雕龙》的时候，正值齐梁宫廷乐舞风格发生巨大变化，文坛上也正处于古今、新旧之争达到白热化时期，诗歌和文风“趋于浅显清丽，既不同于古时的质朴、雅正，也不同于魏晋的慷慨、冲淡、清绮。总之，……它带有一种趋向于世俗化的平易的特点，追求一种感官的快适的美”①。乐风和舞风也随着诗风和文风的变化出现了相通的变化，如《南齐书·王俭传》记载：

上曲宴群臣数人，各使效伎艺。褚渊弹琵琶，王僧虔弹琴，沈文季歌《子夜》，张敬儿舞，王敬则拍张。俭曰：“臣无所解，唯因诵书。”因跪上前诵相如《封禅书》。上笑曰：“此盛德之事，吾何以堪之。”

艺术风格的变化，连最高统治者也笑而默许，可知当时文风、乐风新旧变化之快、论争之激烈。在这场论争中刘勰采取的是折中的立场，如《文心雕龙·序志》篇所言：

夫诠序一文为易，弥纶群言为难。虽复轻采毛发，深及骨髓，或有曲意密原，似近而远，辞所不能载，亦不胜数也。及其品列成文，有同乎旧谈者，非雷同也，势自不可异也；有异乎前论者，理自不可同也。

---

① 李泽厚、刘纲纪主编：《中国美学史》第二卷·下，第601页，中国社会科学出版社1987年版。

同之与异，不屑古今，擘肌分理，唯务折衷。

“擘肌分理，唯务折衷”就是具体情况具体分析，不偏不倚，全面客观地分析问题，这不仅是刘勰《文心雕龙》的基本研究方法，也是刘勰对当时新旧文风、乐风论争的基本态度。

一方面，当时的诗歌出现了“郑声”化的倾向，追求雕琢繁复的文采，也就是刘勰提倡的“雕琢其章，彬彬君子”（《文心雕龙·情采》）写作风格。另一方面则出现了复古主义倾向，只追求文辞的雅正而鄙视文辞的铺张华美，亦即“爱典而恶华”的复古派主张。刘勰既反对只求形式的绮靡华丽而不顾是否符合于雅正的原则，又反对只讲雅正的内容而忽视了形式的雕琢和华美。

就歌曲而言，刘勰认为“诗声皆郑”，“诗声”应该指的是歌曲的曲调，也就是说，曲调完全郑声化了，追求曲折委婉、雕饰繁复；而歌词究竟是雅正的还是郑声的？至少有两种可能，一种是用曲折委婉的曲调唱雅正的歌词，另一种是用曲折委婉的曲调唱绮靡雕琢的文辞。这两种情况说明同一种现象：歌曲的词与曲既可以是统一的，也可以是相互独立的。歌曲是文学与音乐的结合，“诗声皆郑”的现象提出用曲折委婉的曲调唱雅正文辞的可能性，而雅正文辞与质朴曲调的结合也并非唯一恰当的。当然，歌词与曲调分列以后，两种艺术形式的意义所指也出现了分歧的可能。

三、听“声”容易听“心”难

刘勰把歌词的意义所指称之为歌曲之“心”，把歌曲的曲调之声称之为歌曲之“体”。歌曲的歌词意义所指毕竟是比较明确的，所以歌曲之“体”也是比较明确的。但是，当音乐脱离了歌词成为独立的

艺术形式以后，音乐之“心”也就演化为音乐的内容，而原来的歌曲之“体”也就成了音乐音响之“声”，音乐的“心”与音乐的“声”构成了音乐的内容与形式的关系。在歌曲中，“心”是比较明了的，但是，在单纯的音乐之中，没有歌词的音乐之“心”立刻变得含混不清了。南朝时期的刘勰就已经看到了这个问题，在《文心雕龙·声律》篇中，刘勰说：

良由外听易为察，内听难为聪也。故外听之易，弦以手定；内听之难，声与心纷。可以数求，难以辞逐。

“外听易为察，内听难为聪”，内涵的思想是：外听的对象是音乐的形式，是“可以数求”的，是比较容易察觉到的；而内听的对象是音乐的内容，是“难以辞逐”的，是难以言说清楚的。

刘勰的“外听易为察，内听难为聪”继承了《乐记》领悟音乐内容是最高级的欣赏层次的思想，也是难以达到的境界。

“声”是未经组织的乐音，“音”是依据一定法则组织起来的乐音序列，“乐”是有了舞蹈表演介入，是一种歌、乐、舞三位一体的综合性表演形式。“声”只要有一般的听觉就可以感觉得到，甚至是禽兽都可以感觉得到的；“音”需要一定的音乐理解力才能感觉得到，这也是一般老百姓都可以做得到的；“乐”是诗、歌、舞综合性的表演形式，体现有特定的外在于表演的思想内容，这些内容就不是一般老百姓可以感悟到的，只有那些具有较高文化修养的君子才可以体会到“乐”的内容，所以“知乐”也是音乐欣赏的最难也是最高的层次。

音乐的内容难以体察的观点从战国时期俞伯牙鼓琴，钟子期善听的故事中也有所体现。据《列子·汤问》记载，俞伯牙弹琴的时

候，无论是表现“高山”还是“流水”，钟子期都能够准确地心领神会。钟子期是从俞伯牙弹琴的“声”中体悟到了音乐之“心”，“高山”和“流水”就是音乐之“心”的具体体现。但是，当俞伯牙得知钟子期已经去世的消息以后，就再也不弹琴了。俞伯牙不再弹琴的原因是钟子期死了，没有人听得懂他弹琴的内容了。这个传说演化为“千古知音难觅”的佳话，“知音难觅”也说明音乐的内容“难以辞逐”的道理。

第三章　音乐的审美

音乐的审美是音乐美学理论中的核心问题之一，它的外延甚至涵盖了音乐美学的全部内容。中国传统音乐美学中的音乐审美主要关注的是音乐美的标准和音乐的审美趣味，尽管中国传统音乐美学中从来没有出现过音乐的美和音乐审美的词语，但是，音乐审美的意识和音乐审美的实践却贯穿着中国传统音乐美学发展的整个过程。在不同的历史时期和不同的文化背景下，中国传统音乐美学的审美意识和审美取向出现过几次重大的转移或变化；在相同的历史时期，甚至出现过不同的音乐审美意识和不同的音乐审美趣味并存的情况。

第一节　以和为美

一、儒家的“中和”之美

“和”是中国传统音乐美学中的一个十分重要的概念，作为音乐审美标准，“和”的概念从产生的那天起，就

一直伴随着音乐表演实践和音乐审美实践活动。东汉许慎在《说文解字》中对“和”的解释是:“和,相应也。从口,禾声。”①“和”的本义是几个先后出现的不同声音的应和。“和”又是“龢”的通假字,关于“龢”《说文解字注》也作了相应的解释:“龢,调也。从龠,禾声,读与和同。”对此,段玉裁注曰:“言部曰调龢也,此与口部和音同义别。经传多假和为龢。”②“龢”的本义是通过一定方法把几个不同的声音调节、调整得谐和了。修海林先生在《中国古代音乐美学》③中还列举了“龢”的第二层意义:

成书于汉初的《尔雅·释乐》称“大笙谓之巢,小者谓之和”。郭沫若以“和(龢)”为小笙,视其为一种编管乐器的名称。

如果把“龢”视为笙类的乐器,则此类笙乐器有几个音同时发声的特点,由此可以提出这样的假设,“和”指的是几个先后出现的声音的应和,而“龢”则是几个同时出现的声音的调和。古汉字中还有一个“龤”字,读作“皆”,《说文解字》释为:“乐龢也。从龠,皆声。”后来这个字与“谐”相通。可见,“和”与“龢”有动词的含义,即“应和”、“调和”,按照一定方法,把几个先后出现的声音应和着,并把几个同时出现的声音调和成“龤”的状态,这种状态就是“谐”,即“谐和”的意思。后来把表示“谐和”的概念也用“和”表示,当“和”的所指为“谐和”的意思时,“和”就成为一个名词了。在中国传统音乐美学中,“和”不仅

---

① 许慎(汉)撰,段玉裁(清)注:《说文解字注》第57页、85页,上海古籍出版社1981年版。

② 同上。

③ 修海林:《中国古代音乐美学》第91页,福建教育出版社2004年版。

是音乐操演者追求的目标，也是音乐审美者的音乐审美标准所在和审美趣味所在。

古人十分重视把音乐调节到谐和的状态，调节音乐的方式主要有两个方面，第一个方面是调节音的高低，使其达到准确的标准。如《吕氏春秋·长见》记载：

晋平公铸为大钟，使工听之，皆以为调矣。师旷曰："不调，使更铸之。"平公曰："工皆以为调矣。"师旷曰："后世有知音者，将知钟之不可调也，臣窃为君耻之。"至于师涓而果知钟之不调也。是故，师旷欲善调钟，以为后世之知音者也。

从这段记载中，可以得知：第一，春秋时期，调音问题要由国家的最高统治者组织鉴定；第二，当时的职业乐工们已经具有十分敏锐的音乐听觉能力；第三，国家已有以调准音乐的标准音为荣，以调不准音乐标准音为耻的音乐审美观念。

第二个方面是调节音乐的曲调组织，使其达到中和的标准。"中和"是音乐组织结构"和"的具体化。"中和"的含义是适度、有节制、不偏不倚的恰到好处，亦即"中庸"。儒家经典之一的《中庸》就曾为"中和"做过"喜怒哀乐之未发，谓之中；发而中节谓之和"的界定。

喜怒哀乐等情感还没有发出的时候处于平静的居中状态称为"中"，这种"中"不是没有，而是情感的引而未发状态。当喜怒哀乐的情感抒发出来并且是有节制的、既无"过"又无"不及"的恰到好处时，就是"发而中节"，也就是"和"了。所以，音乐的"中和"审美标准乃是音乐所表现的情感应该是既不过分也无不足的恰到好处。

孔子在《论语·八佾》中评价《诗经·关雎》是所说的“《关雎》,乐而不淫,哀而不伤”就是当时“中和”的音乐审美标准的具体体现。有“乐”却不能“淫”,有“哀”却不能“伤”。孔子关于《关雎》的审美评价,形象地阐述了儒家“中庸”思想在音乐审美标准上的运用,符合了“中庸”的原则,就能够实现音乐的“中和”标准。音乐的“中和”就是各种音乐要素“有”与“不过”之间的度的把握。

二、《吕氏春秋》的“适和”之美

或许是受了儒家“中和”之美思想的影响,《吕氏春秋》的音乐审美标准也注重“和”,但是《吕氏春秋》所追求的“和”与儒家“中和”有所不同,儒家的“中和”注重的是音乐体现的情感之和、社会之和,是音乐内容方面的“和”;而《吕氏春秋》追求的“和”则是声音自身的“和”,是音乐形式方面的“和”,是音乐之声的“和”。《吕氏春秋·大乐》认为音乐自身的“和”出于“适”:

乐之所有来者远矣:生于度量,本于太一。太一出两仪,两仪出阴阳。阴阳变化,一上一下,合而成章。混混沌沌,离则复合,合则复离,是谓天常。天地车轮,终则复始,极则复反,莫不成当。日月星辰,或疾或徐;日月不同,以尽其行。四时代兴,或暑或寒,或短或长,或柔或刚。万物所出,造于太一,化于阴阳。萌芽始震,凝滞以形;形体有虚,莫不有声。声出于和,和出于适。先王定乐,由此而生。

可见,《吕氏春秋》追求的音乐美是天常自然的“适和”之美,是声音自身的谐和之美,所以音乐的声音之美要能够体现日月星

辰、天地万物的共生共处、和谐统一之美。如何才能做到音乐的声音之美达到“适和”的标准呢？《吕氏春秋·适音》篇提出了具体的方法：

夫音亦有适：太钜则志荡，以荡听钜，则耳不容，不容则横塞，横塞则振；太小则志嫌，以嫌听小，则耳不充，不充则不詹，不詹则窕；太清则志危，以危听清，则耳谿极，谿极则不鉴，不鉴则竭；太浊则志下，以下听浊，则耳不收，不收则不持，不持则怒。故太钜、太小、太清、太浊，皆非适也。何谓适？衷，音之适也。何谓衷？大不出钧，重不过石，大小轻重之衷也；黄钟之宫，音之本也，清浊之衷也。衷也者，适也。以适听适，则和亦。

“衷”就是恰当、中庸的意思，可见，《吕氏春秋》所说的“适和”实际上是既无“不过”又无“不及”的中庸标准在音乐组织结构上的具体使用而已。

三、阮籍的“平和”之美

魏晋时期的阮籍将道家的自然之和与儒家的人伦之和杂糅在一起，提出了“平和”之美的音乐审美主张，认为音乐与自然之道和社会道德有类比相成的关系。阮籍提出“平和”之美音乐审美主张的理论依据是：音乐的本质是教化民风，使之与阴阳自然之道相通，与社会人伦道德操守相融；而自然之道是简洁明了的，社会道德也是平淡无奇的，所以音乐要能够与自然和道德相通就必须要有平和之声；过度的、没有节制的音乐之声将会把民风导向反面，这也就是郑卫之音被称作“淫声”的道理所在。

阮籍在他的音乐专论《乐论》中首先阐述了音乐的“自然之道”：

夫乐者，天地之体、万物之性也。合其体，得其性，则和；离其体，失其性，则乖。昔者圣人之作乐也，将以顺天地之体，成万物之性也。故定天地八方之音，以迎阴阳八风之声；均黄钟中和之律，开群声万物之情气。故律吕协则阴阳和，音声适而万物类，男女不易其所，君臣不犯其位，四海同其欢，九州一其节。奏之圜丘而天神下，奏之方丘而地祇上。天地合其德，则万物合其生，刑赏不用而民自安矣。乾坤易简，故雅乐不烦；道德平淡，故五声无味。不烦则阴阳自通，无味则百物自乐，日迁善成化而不自知，风俗移易而同于是乐。此自然之道，乐之所始也。

阮籍认为音乐的本质在于使人向善（“日迁善成”）和移风易俗（“风俗移易”），而人的善行和敦厚的民风又是体现了天地精神和万物的本性，所以音乐也必须体现天地万物的特性，在音乐与人的类比共鸣中，人的操守和民风向善的方向有所改变而不自知。

正是由于天地人伦的精神决定着音乐的特征，易简的乾坤和平淡的道德也就决定着音乐的平和，所以真正美的音乐必定是平淡无味、平和自若的，音乐的审美标准也就应该是平和之美，《乐论》明确地提出了这种平和之美的音乐审美主张：

礼与变俱，乐与时化。故五帝不同制，三王各异造。非某相反，应时变也。夫百姓安服淫乱之声，残坏先王之正，故后王必更作乐，各宣其功德于天下，通其变，使民不倦。然但改其名目，变造歌咏，至于乐声，平和自若。故黄帝咏云门之神，少昊歌凤鸟之迹，《咸池》、《六茎》

之名既变,而黄钟之宫不改易。故达道之化者可与审乐,好音之声者不足与论律也。

阮籍认为的“达道之化者可与审乐,好音之声者不足与论律”指的是只有那些通晓“平和”之美道理的人才可以与之谈论音乐,那些只贪图悦耳声音的人是不配谈论音律的。

蔡仲德先生对阮籍的《乐论》做过精彩的评述:

道家求自由,以自然为美;儒家重理性,以合度为美。《乐论》比以往一切乐论都强调音乐的整齐划一,对音乐的各个方面都做了严格的规定,可见它虽然从“自然之道”出发论述音乐,其美学倾向却不是道家的,而是儒家的。

阮籍难能可贵地提出“审乐”的概念,从“审乐”的客体对象看,所“审”之“乐”是几经改朝换代,乐名、歌词多有更变,唯有“黄钟之宫不改易”的“平和自若”的音乐自身没有变化。从“审乐”的主体看,必须是“达道之化者”才具备“审乐”的资格,那些“好音之声者”是难以达到“审乐”层面的。

阮籍提出的“审乐”概念有两点值得注意:

第一,阮籍的“审乐”客体究竟是什么?阮籍的“审乐”是有特定主体的,也就是“达道之化者”,阮籍所说的“达道”就是达到“自然之道”的人,这些人之所以能够达到自然之道,也是因为自然之道将其化而成之的。达到自然之道的人当然就具有了自然的、无欲无求、心平气定的气质和禀性。也只有这些人才能从音乐中体悟到平和之美。阮籍的“审乐”客体指的是具有平和之美的音乐的“乐声”,即既不是

“五帝之制”，也不是“三王之造”，又不是“应时之变”，更不是“变造歌咏”，具有平和之美的“乐声”，也不是具体的《云门》、《凤鸟》、《咸池》、《六茎》，而是体现了这些乐舞作品精神的音乐音响。作为“审乐”对象的“乐声”也就是体现了自然之道，具有平和之美的音乐之声。

第二，阮籍的“审乐”主体想从“审乐”中得到什么？阮籍的“审乐”对象是体现了自然之道、具有平和之美的音乐之声，但是阮籍的“审乐”并非追求平和之美而是追求自然之道，追求社会秩序符合自然之道、追求社会道德符合自然之道，最终追求天下平和。亦即阮籍所说：

先王之为乐也，……使其声平，其容和，下不思上之声，君不欲臣之色，上下不争而忠义成。……礼定其象，乐平其心，……礼乐正而天下平。

“天下平”是阮籍“审乐”的终极目标，阮籍当然十分清楚“礼”就是等级制度，其本质就是“不平”，如何在不平的社会制度下实现“天下平”呢？阮籍把希望投向了音乐，希望在“审乐”的过程中首先实现人的“心平”，而且也只有平和之美的音乐才能让人的“心平”，人心平和以后，就可以服从与遵守不平的社会制度，这样也就可以真正实现“天下平”了。正是在这一点上，阮籍的“审乐”与儒家的乐教走在了一起。

四、周敦颐的“淡和”之美

北宋时期的周敦颐在儒家“中和”之美的基础上又提出了“淡和”之美的音乐审美主张。周敦颐在《周子全书·礼乐》篇里首先提出礼、乐、和的关系：

礼,理也;乐,和也。阴阳礼而后和。君君臣臣、父父子子、兄兄弟弟、夫夫妇妇,万物各得其理然后和。故礼先而乐后。

周敦颐认为“礼”就是理顺天地万物和社会人伦间的各种关系;“乐”就像是各种关系理顺后的谐和状态;各种关系理顺以后就实现了“和”;“乐”的“和”是对“礼”的“和”的模仿,所以,先有“礼”后有“乐”。周敦颐一方面继承了先秦儒家的礼乐教化思想,一方面又汲取道家学说对音乐的“和”做了重新界定。儒家提倡用“中和”作为音乐的审美标准,“乐而不淫,哀而不伤”是中和的代表形式;道家则主张音乐淡而无味、无哀无乐的“无情”状态才是美的最高境界。如《老子》反对“乐与饵,过客止”的那种诱人的如同美食般的优美音乐,而提倡“淡兮其无味”般的似有非有、平淡静远的音乐。周敦颐将道家的“静淡”结合起来,提出以“淡和”为美的音乐审美观念:

古者圣王制礼法,修教化,三纲正,九畴叙,百姓大和,万物咸若。乃作乐以宣八风之气,以平天下之情。故乐声淡而不伤,和而不淫,入其耳,感其心,莫不淡且和焉。淡则欲心平,和则躁心释。优柔平中,德之盛也;天下化中,治之至也。是谓道配天地,古之极也。后世礼法不修,政刑苛紊,纵欲败度,下民困苦。谓古乐不足听也,代变新声,妖淫愁怨,导欲增悲,不能自止,故有贼君弃父,轻声败伦,不可禁者亦。呜呼!乐者,古以平心,今以助欲,古以宣化,今以长怨。不复古礼,不变今乐,而欲至治者,远亦。(《周子全书·乐上》)

如果说周敦颐的“淡而不伤,和而不淫”的“淡”与“伤”,“和”与“淫”的审美价值取向是尽可能的“淡”与“和”;那么,先秦儒家的“乐

而不淫,哀而不伤”的“乐”与“淫”、“哀”与“伤”的审美价值取向则是“乐”与“哀”尽可能不要过分。可见,先秦儒家“中和”的音乐审美观里还有一定的、经过节制的“乐”与“哀”,但是,周敦颐“淡和”的音乐审美观只剩下“淡”与“和”,已无所谓需要什么“乐”与“哀”的情感了。经周敦颐改造过的北宋儒道合一的音乐审美观念转向了更加保守的方向。

第二节　大音希声

“大音希声”是中国传统音乐美学中的一个十分重要的音乐审美命题,将其视为音乐审美命题,则这个四字真言的意义所指就是:“大音”听起来是“希声”的。实际上“大音希声”最初是《老子》论道时,在一个排比句式中的比喻。这个比喻经过《庄子》等后继思想家的发展逐渐演化成一个音乐审美命题。当代学者关于这个命题的阐释目前还有一定的分歧。“大音希声”命题虽然已经有了两千多年的历史间隔,但是依然具有重要的现实意义。

一、“大音希声”的本义所指

“大音希声”出自《老子·四十一章》:

上士闻道,勤而行之;中士闻道,若存若亡;下士闻道,大笑之。不笑不足以为道。

故建言有之:明道若昧,进道若退;夷道若纇;上德若谷;广德若不足;建德若偷。质真若渝;大白若辱;大方无隅;大器晚成;大音希声;大象无形;道隐无名。

夫唯道，善贷且成。

《老子》的这段话今天理解起来有一定的困难，大体意思是：道德和智慧高的人听见了“道”，会勤奋努力地去实践实行；道德和智慧一般的人听见了道，会将信将疑、犹豫不决；道德和智慧低的人听见了道，会大声地嘲笑它迂阔和不切实际。道如若不被道德和智慧低下的人嘲笑就不足以为道了。

所以，笔者（建言者）以为：明朗的道看起来好像有些幽暗；前进的道看起来好像有些后退；平坦的道看起来好像有些崎岖。最崇高的德好像是低下的川谷，最宽广的德好像有些不足；最勤健的德好像有些惰慢；最质朴的纯真好像是混沌未开；最洁白的东西看上去好像有些污垢；最大的方往往看不到它的角；最大的物器总是最后完成的；最大的声音反而听不到声音；最大的形象却看不到它的形象；道就是这样，总是隐而不现，但又存在于无形无声无名之中。

但是，也只有道，才能最好地辅助宇宙万物运行成就。

从《老子》全文来看，“大音”仅出现这一次，并且未做正面的解释；“希声”的“希”字全文共出现了5次，其余4处分别是：

“听之不闻名曰希”（第十四章）。

“希言自然”（第二十三章）。

“不言之教，无为之益，天下希及之”（第四十三章）。

“知我者希，则我者贵”（第七十章）。

上列“希”字的意义所指，除“希声”之“希”可作“听之不闻”解外，其余的“希”字均可作稀少之“稀”解；所以“希”不是否定副词，没有

“无”的意思。虽然《老子》也说“听之不闻名曰希”，此处的“不闻”是指没有听到，而没有听到声音并不等于没有声音。

实际上，从“大方无隅；大器晚成；大音希声；大象无形”这4个排比句的整体来看，《老子》是在通过比喻阐述一种无限观：即最大的方是看不到它的角的，如果看到了它的角，也就是看到了它的两条边缘线，那就成了有限的“方”，不成其为最大的方了，这里所说的是空间的无限。最大的器物只能最后合成，这里所说的实际上是时间终点的无限。最大的声音是不可能听见的，如果听见了这个声音，就可以在这个声音上再作扩大，那这个声音就不是最大的声音了，这里所说的相当于声音振幅的无限，也就是力量的无限。最大的形象是不可能见到的，如果见到了，这个形象也就有了边缘就可以再加扩大，那它也就不是最大的形象了，这里说的还是空间的无限。《老子》表述无限观的4个排比句其用意是比喻“道”也是这类无限的范畴。“道”既是“道常无为而无不为”（三十七章）的自然规律，又是“道生一，一生二，二生三，三生万物”（四十二章）及“有物混成，先天地生”（二十五章）的宇宙本原。其实“道”就是由物质世界和精神世界高度抽象出来的一个既无种差亦无属的最高范畴，我们今天如用现代哲学思维去理解或表述它并无困难。① 可见“大音希声”在《老子》文本中几乎和音乐绝缘。

二、“大音希声”的阐释分歧

虽然《老子》的“大音希声”无关音乐，但是《老子》论“道”时包括“大音希声”在内的种种比喻和表述又确实隐含着许多深邃而又潜在

① 田耀农：《“大音希声”辨析》（《星海音乐学院学报》1998年第1期）。

的美学思想。特别是关于“大音希声”的阐释可谓众说纷纭,层出不穷。当代关于“大音希声”的研究主要有3种观点①:

1.“大音希声”是一个哲学的命题

持此观点的学者认为“大音希声”是《老子》用来说“道”的,如李泽厚、刘纲纪在《中国美学史》中就作过这样的表述:

“听之不闻名曰希”(第十四章),“希声”即是听不到的声音。老子这句话的本意,明显地是在借音作为比喻来说明“道”是人们的视听感官所不能把握的东西。从视觉所及的“形”来说,“道”是“无状之状,无物之象”(第十四章),也就是“大象无形”(第四十一章);从听觉所及的“音”来说,“道”就是无声之音。②

李泽厚、刘纲纪二人认为“大音希声”是“道”的表述而与音乐无关,回避了字面上的“音”、“声”之别。这里姑且不论二人的“无声之音”在语义逻辑上能否成立(“无声之音”只有指超声波或次声波时或许才是可以成立的),但二人同时又认为“大音希声”与音乐欣赏有关,并认为:

音乐的美离不开声音,但声音只是把我们引向音乐所表现的某种美的意境的物质媒介,这种意境是由音乐的声音所唤起的,但又不是单凭耳朵就能听到的,它需要借助于人内心的联想、想象、情感、思维诸因素的作用才能体验到……从这一点来说,音乐的美既是有声的,

---

① 田耀农:《“大音希声”辨析》(《星海音乐学院学报》1998年第1期)。

② 李泽厚、刘纲纪:《中国美学史》(第一卷)第221页,中国社会出版社1984年版。

又是无声的。……当我们陶醉于音乐所表现的某种美的意境的时候，我们就会沉浸到音乐所引起的各种难于言传的联想和感受中去，进入一种听声而不闻声的出神状态。这种状态，不正是老子所谓的“大音希声”吗？

一方面，李、刘二人认为“大音”即“道”，“希声”即“无声”；另一方面又认为在音乐欣赏中由声音所唤起的“听声而不闻的出神状态”就是“大音希声”。由此可见，李、刘二人在“大音希声”究竟是“道”还是音乐欣赏的“出神状态”，究竟是“无声”还是“有声”的问题上是依违两可的。

2.“大音希声”是一个音乐美学的命题

持此观点的代表学者主要有蒋孔阳、蔡仲德等人。如蒋孔阳在阐释“大音希声”时说：

“道”是天地万物的总原理、总规律。……这一理论运用到音乐美学中，就成了：大音希声。（第四十一章）那就是说，最完美的音乐，是作为“道”的音乐，是音乐的本身。这种音乐我们是听不到的。①

据此，蒋孔阳进而将“大音希声”视为《老子》思想体系中关于音乐美学的核心理论，并做了这样的评说：

“吾所以有大患者，为吾有身，及吾无身，吾有何患！”（第十三章）

---

① 蒋孔阳主编：《中国古代美学艺术论文集·评老子“大音希声”和庄周“至乐无乐”的音乐美学思想》第122页，上海古籍出版社1981年版。

连“身”他都觉得多余了，他还要什么音乐艺术和文化呢？因此，老子的音乐美学思想，归根到底是取消音乐艺术。

按照蒋孔阳的思路，“大音希声”是《老子》音乐美学的核心理论，“归根到底是取消音乐艺术”，那么这个旨在取消音乐艺术的音乐美学理论岂不成了“皮之不存，毛将焉附”的一通闲言赘语？

在上述见解的基础上，蔡仲德提出意在肯定《老子》音乐美学思想积极意义的商榷性补充：

“大音希声”有两方面的含义，一方面是就“道”本身而言，指出“道”的一个特性——听之不闻而蕴涵至和；一方面是就合乎“道”之特性的音乐，即理想音乐而言。前者是《老子》的本意，后者则是蕴而未出的思想。而所谓理想的音乐，从全章、全书看，又有两层意义，一是此乐无声，无为而自然，朴素而虚静，至美至善，不会由美变丑，是永恒的音乐美，绝对的音乐美，故曰“大音”。由此可以说，“大音希声”即至乐无声。二是“道生万物”，“有生于无”，无声之至乐“善始且善成”，是一切有声之乐的本源。①

然而，《老子》第八十一章涉及音乐美学或音乐的只有“音声相和”（第二章），“五音令人耳聋”（第十二章），“乐与饵，过客止”（第三十五章），和“大音希声”（第四十一章）这有限的几处。仅从《老子》五千言的文本中去领会这二十几个字，并凭此构建一个音乐美学思想体系实在勉为其难。实际上“大音希声”作为一种美学思想，是在两千多

① 周武彦：《解开“大音希声”之谜》（《星海音乐学院学报》1991 年 1—2 期）。

年的发展过程中逐步丰富起来的，是经过时代的筛选、磨砺，数代哲人、圣贤的改造、充实、整合而成的。后继的这个“大音希声”较之《老子》文本中的“大音希声”已经大相径庭。

3.“大音希声”是一个音乐形态的命题

持此论者认为：“大音”是一种特殊的音乐体裁或者音乐模式；“希声”则是音乐艺术的一种表现手法。前者如周武彦所说：

（“大音”即指“天乐”）“天乐”是以日、月、星、辰为音符，以天体的客观运行规律为调式功能，以四季轮回不息为曲式结构；从而形成一部永恒的和谐的庞大的“交响”织体。然而这部“交响”织体却又是“听之不闻”的“无声”的仅有“意象”的乐章。①

后者则如钱钟书所述：

寂之与音，或为先声，或为遗响，当声之无，有声之用。是以有绝响或阒响之静。亦有蕴响或酝响之静。静故曰“希声”。虽“希声”而蕴响酝响，是谓“大音”。乐止响息之时太久，则静之与声若长别远睽，疏阔遗忘，不复相关交接，《琵琶行》“此时”二字最宜着眼……②

周武彦用《庄子》的“天乐”去解《老子》的“大音”，钱钟书用白居易的“无声”去解《老子》的“希声”，其贴切与否似乎并不重要，而是贵在另辟蹊径，将“大音希声”的研究引入音乐形态学的领域。然而，如

① 周武彦：《解开“大音希声”之谜》（《星海音乐学院学报》1991 年 1—2 期）。

② 钱钟书《管锥编》（第二册）第 449—450 页，中华书局 1986 年版。

果从阐释《老子》文本的角度而言,前者难免有“皇帝新衣”之嫌;后者则似乎没有注意到先后本末的关系,难免有些附会。

三、“大音希声”命题的发展轨迹

“大音希声”在《老子》文本中是用来说“道”的比喻,这个四字真言成为音乐审美的命题实乃在后续发展中逐步累积而成的。为此做出贡献的首先是《庄子》。

《庄子》没有直接阐释或说明“大音”是什么,而是另辟蹊径,提出了“夫吹万不同,而使其自己也”的“天籁”;“视乎冥冥,听乎无声”的“无声”;“听之不闻其声,视之不见其形,充满天地,包裹六极”和“无言而心说”的“天乐”;以及“大声不入里耳,《折杨》、《皇华》则阖然而笑”的“大声”等等比“大音”和“希声”更为明确的、具体的概念。如果把《庄子》的这些概念或命题视为对《老子》“大音希声”的扩充与发展,那么,经过《庄子》扩充与发展的“大音希声”较之《老子》已有很大不同:

第一,“大音希声”的命题由《老子》的喻道转为《庄子》的音乐专论。

第二,“大音”有了《咸池》等具体作品为曲例;也有了“天籁”的演奏形式。

第三,“希声”有了无声和有声两种可能:一是“听之不闻其声”的无声“天乐”;二是“不入里耳”相对有声的“大声”。

自此,《老子》提出的“大音希声”,经过《庄子》提出的听之不闻其声,无言而心说的“天乐”和不入里耳的“大声”两个方向发展:前者逐渐成为神秘抽象的无声之乐,或者是对这种无声之乐的感知与领悟;后者逐渐成为内容或风格超凡脱俗的有声之乐,或者是对这种有声之乐的感知与领悟。

“无声之乐”早在《庄子》之前就已经出现过，如《礼记·孔子闲居》记载孔子对子夏问怎样才能称得上“民之父母”的回答：“夙夜其命宥密，无声之乐也。”而“夙夜其命宥密”出自《诗经·周颂·昊天有成命》，是赞美周成王日夜操劳谋划施行宽和宁静之政。孔子曰“夙夜其命宥密，无声之乐也”并不是说还有一种与有声之乐相对应的“无声之乐”，而是一种修辞方法的使用，即“夙夜其命宥密”就像“无声之乐也”那样，可以让人民得到快乐，从而得到人民的拥护，像这样的从政者就可以称得上是“民之父母”了。其含义是：音乐可以使人快乐，而周成王的施政更能使人快乐，所以，周成王的施政就像音乐一样，甚至比音乐更“音乐”；音乐是可以听到的声音，而周成王的施政则是听不到声音的，所以周成王的施政（夙夜其命宥密）就像是一种无声的音乐。所以，在《庄子》中，道家的“大音希声”与儒家的“无声之乐”还没有什么牵连；但是，后来的《淮南子》却将二者连在了一起，如：

《淮南子·说林训》说：

听有音之音者聋，听无音之音者聪。

《淮南子·原道训》说：

夫无形者，物之大祖也；无音者声之大宗也。……无形而有形生焉，无声而五音鸣也。

《淮南子·泰族训》还把有声之乐与无声之乐做了比较：

今夫雅颂之声，皆发乎词，本乎情。故君臣以睦，父子以亲。故

《韶》、《夏》之乐也，声浸乎金石，润乎草木。……朱弦漏越，一唱而三叹可听而不可悟也。故无声者，正其可听者也。

较之《庄子》，《淮南子》为“大音希声”又注入了新的内容：

第一，对“大音”的表述较为淡化，而更侧重于“希声”意义的表述。

第二，认为“希声”是绝对的无声。

第三，把“希声”看作是胜于“有声”的表现手法，而不再是音乐作品。

嵇康虽未直接论及“大音希声”，但在他的一系列论著中都间接地运用并发展了“大音希声”思想。如在《声无哀乐论》中嵇康说：

乐之为体，以心为主，故无声之乐，民之父母也。

嵇康在这句话里一连用了3种修辞手法：

其一，用了《礼记·孔子闲居》的两个典故：“无声之乐”、“民之父母”。

其二，典故的逆向比喻，即“无声之乐”就如同周成王施行宽和宁静之政而无愧于“民之父母”一样。

其三，连锁比喻，即以心为主的音乐就如同宽和宁静之政一样。

嵇康的这句话既表达了他推崇无为之治的政治态度，又反映出他对宁静平和的音乐风格的肯定。可见嵇康提出的“无声之乐”也并非真正的无声，而是类似周成王“为民父母”的自然宽和宁静的施政方法。

但是，后人结合嵇康的其他言论，对他的“无声之乐”做了片面的

理解，以为“无声之乐”就是没有声音的音乐，以为嵇康在《答向子期难养生论》中所说的“有主于中，以内乐外，虽无钟鼓，乐以俱矣”便是嵇康“无声之乐”的注脚。

对“无声之乐”的片面理解与推崇，致使“大音希声”的无声理论被实用主义地使用于艺术实践。如《晋书·隐逸传》就介绍了陶渊明的这类“艺术实践”：

（陶）性不解音，而蓄素琴一张，徽弦不具，每朋酒之会，则抚弄而和之曰：“但识琴中趣，何劳弦上声。”

《宋书·陶潜传》也有类似的记载：

潜不解琴声，而蓄素琴一张，无弦。每有酒适，辄抚弄以寄其意。

这类荒唐的艺术实践也使得“大音希声”的无声理论走向了荒谬的不可知的死胡同。然而，“大音希声”的有声即“大声”的理论却有了长足的发展。为此做出重大贡献的是正始玄学的代表人物王弼。王弼在《老子道德经注》里对“大音希声”命题给予了创造性的发展：

“听之不闻名曰希”，不可得闻之音也，有声则有分，有分则不宫而商矣。分则不统众，故有声音非大音。

王弼将“希”释为“不可得闻”，将“大音”视为统众宫商之音的乐音抽象概念。经王弼发展后的“大音希声”具有了如下新内涵：

第一，“大音”是“不可得闻之音”。

第二,“大音”既非《老子》所谓之“道”,也非《庄子》所云“天乐”;而是五音之统首,乐音之抽象。

王弼认为“大音”之所以“不可得闻”是因为“大音”是那些有着宫商之名的具体乐音的抽象概念,因而不可能有具体的音高和音名。这就如同我们说“在钢琴上弹个乐音”一样,乐音是钢琴上 88 个音的抽象,并非哪一个具体的音,因而无法在钢琴上弹出来,但这又绝不意味着乐音是无声的。王弼称其为“不可得闻”确实是精当不过的。从哲学上看,王弼认为“大象”、“大音”这类无限的抽象的范畴要体现在有限的具体的“四象”、“五音”之中的,否则“大象无以畅,大音无以至”;但是,要领悟和把握无限的抽象的“大象”和“大音”,又必须抛开有限的具体的“四象”和“五音”,才能实现“四象形而形无所主,则大象畅;五音声而心无所适,则大音至矣。”

王弼又进一步认为,“不可得闻”的“大音”是指音乐所达到的一种最高境界,是欣赏主体所感悟到的精神内容,这些境界或内容也就是所谓的“意”,是超越了有声的音乐形式层面的东西,故不能再用有声的“五音”将其传达出来,而必须将其转化成“言”或者“象”。王弼认为“言”的作用在于“明象”,由此推论,“象生于意而存象焉,则所存者乃非其象也,言生于象而存言焉,则所存者非其言也”。因此,要真正达到“大音”的境界亦即“得意”,就不仅要排除“五音”,而且就连“象”与“言”也要排除掉,这便是王弼的“得意在忘象,得意在忘言”的“得意忘言”论。

用现代信息论的观点看王弼的“得意忘言”论,即从传媒中获取信息不能囿于传媒形式而要直接把握信息。“意”就是信息,“象”与“言”都是负载信息“意”的媒体。

王弼的“大音希声”其实是继承了《庄子》的“大声”思想,“大音”

演化为音乐作品客体的精神内容;“希声”则演化成对客体内容感悟后“得意忘言”的审美状态或信息的获取状态,实际上是欣赏主体所感悟到的内容(信息)。这便使得“大音希声”命题走出了神秘不可知的迷雾,使之成为可以理解和把握的美学思想。

尽管把“大音”片面理解为无声,将这种理论运用于艺术实践,并曾导致荒唐的结果,但作为一种美学思想,在魏晋时期同样有了深入的发展。如阮籍在《乐论》中说:

夫乐者,天地之体、万物之性也。……昔者圣人之作乐也,将以顺天地之体,成万物之性也。……故律吕协则阴阳和,音声适而万物类,男女不易其所,君臣不犯其位,四海同其欢,九州一其节。……此自然之道,乐之所始也。

阮籍将《老子》的“大音”、《庄子》的“天乐”和《乐记》的“大乐与天地同和”的“大乐”统一起来,又将乾坤的易简和道德的平淡统一起来,使虚幻缥缈的天乐有了实际的社会内容,又为体现等级制度的礼乐找到了顺自然依天理的根据。他以“平和”为纽带,将儒道两家的音乐思想连接在一起,形成儒道的合流。至此,“大音”、“天乐”、“大乐”等概念共有着体现天地人伦的和谐自然、平淡宁静的音乐的内涵,共同作为最高理想的音乐的代名词。

可见《老子》最先提出的“大音希声”命题,经过《庄子》的充实以后,分支出“天乐”与“大声”两条线索交织发展着,至魏晋时期,基本呈现出以“大音”—“天乐”——音乐表现形式为经和,以“希声”—“大声”——音乐审美内容为纬的音乐美学思想体系。这个思想体系的进一步发展,崇尚宇宙和谐的形式经线,演化为山川风物宁静淡远的审

美趣味和对此类题材的偏好;注重体悟自然节律、伦理道德的内容纬线则演化为对象征、暗示、内蕴的创作方法和作品风格的推崇。

四、“大音希声”命题的现代阐释

通过“大音希声”命题发展过程的观照,可见“大音希声”实在是一个博大精深的哲学、美学思想体系,这个思想体系的命题由《老子》提出,后经历代思想家累积、完善、整合而成。所以,与其说它是《老子》的理论还不如说它是两千多年来中国历代文人集体智慧的结晶。正因为此,“大音希声”的现代阐释与表达也就成为棘手的难题,言不尽意与自相矛盾常常困扰着现代学者,其症结还是在于对这个命题的《老子》本文与后继思想的连接缺乏宏观的总汇与整合。

首先,《老子》说“大音希声”而不说“大音无声”,接着又把“希”字作了“听之不闻”的解释,这就种下了无穷的耐人寻味的玄机,以致《庄子》说“听之不闻其声”,王弼说“不可得闻之音”,形成了“有声”与“无声”,“言传”与“得意”等丰富的内涵,从而为这四字玄言成为一种博大的美学思想开拓了广阔的驰骋空间。如果将“大音”作为最高典范的音乐作品,“希声”作为接受作品的审美感受,那么,“听之不闻”就并非“大音”无声,而是听之不知所闻或听之难言所闻了。

其次,《老子》称“道”为“视之不见”、“听之不闻”、“搏之不得”的“无状之状、无物之象”(十四章),并将其进一步表述为“道之为物,惟恍惟惚。惚兮恍兮,其中有象;恍兮惚兮其中有物”(二十一章)。如果将其用于我们今天所说的艺术形象的表述则是一段十分精彩的文字。

可见“大音希声”在《老子》中虽然与音乐绝缘,与艺术无关,但其中又蕴含着许多绝妙的美学玄机,特别是那些难以言传的艺术形象、

审美感受和最为理想的艺术手法与作品典范等等，都可以用“大音希声”来概括。因此，《老子》的“大音希声”脱离了原文以后，逐步演变成一种以审美为中心内容的美学思想体系。这个美学思想体系特别关注对难以言传的艺术形象的感悟与表述，以致逐渐形成了一套艺术意象符号系统。

之所以“希”的“听之不闻”是听之不知所闻和听之难言所闻，是因为“希声”就是难以言传的意象，而意象因接受主体的众多，具有“一千个观众就有一千个哈姆雷特”之特点，无法一一表述；而且也因为意象本身在接受主体的内心形成，复杂多变也无法具体言传。这种言不尽意也正是《老子》和《易传》的“非言尚象”思想的依据，这就涉及作品本文之意、审美感悟之象、再现本文之言的三者关系。意、象、言的关系，在魏晋玄学盛行的时候曾有过一场哲学论争，王弼因此提出了“得意忘言”的艺术认识论。

由“希声”的不知所闻和难言所闻以及“得意忘言”所体现的意象符号系统，加上后来将这个系统上升到与作品文本同等重要的接受美学思想，在中国传统审美方式中实际上是普遍存在的现象和观念。魏晋以后，人们逐渐将“大音”转化为一种平和恬淡的艺术风格或艺术形式；而“希声”则转化为含蓄的超越文本的暗含的内容，这个内容既是创作主体所追求的又是接受主体力图体悟的，对此，中国古代的文人们将其形象地表述为“弦外之音”。由意象将“大音希声”和“弦外之音”连接统一起来，最终完成了由《老子》命题，《庄子》等后继补充的美学思想体系。

关于“弦外之音”，吴毓清先生特意评价说：

弦外之音的发现，乃人类关于艺术特征性认识之一次飞跃……它

终于揭示了内容和形式的矛盾，揭示了艺术、音乐内容的相对无限性与相对不确定性。①

综上所述，“大音希声”在《老子》文本中是论“道”的一种比喻说法，后经《庄子》及历代文人的补充、改造、发展，逐渐嬗变为中国传统音乐美学的一个及其重要的音乐审美理论。作为音乐审美理论，“大音希声”崇尚审美主体的主观能动性；它以意象为中心范畴，以弦外之音为基本表述。“大音希声”嬗变为音乐美学命题以后，“大音”即转化为最为理想又高度抽象的艺术作品典范与艺术表现手法等形式范畴；“希声”则转化为由审美想象而产生的源于文本又超越文本的审美意象等内容范畴。这一理论影响并指导着艺术的创作思维，以致形成了魏晋以后讲含蓄、重弦外之音，尚山水、崇恬静淡远的总体艺术风格。“大音希声”也正是这种艺术风格的总括。

第三节　声无哀乐

“声无哀乐”是魏晋时期嵇康提出的一种音乐审美思想，嵇康的这个论点在中国传统音乐美学中的影响原本不大，就像当代音乐美学突然关注起当时并不受重视的19世纪奥地利音乐美学家汉斯利克的自律论音乐美学思想一样，嵇康的“声无哀乐”的音乐美学思想不是在一百多年以后而是在一千多年以后，像汉斯利克的音乐美学思想一样“大器晚成”式地放射出耀眼的光辉。中国当代的一些学者甚至认为嵇康的“声无哀乐”开自律论音乐美学思想之先河，而嵇康也成为堪与

① 吴毓清：《含蓄、自律、道及其他》（《中国音乐学》1991年第1期）。

汉斯利克相媲美的中国自律论音乐美学之父；有的学者却不以为然，认为嵇康的观点在文论中前后矛盾，难以自圆其说，还不是一种成熟的思想，其学术影响无论是古代还是当代都十分有限。

一、“声无哀乐”的基本内容

“声无哀乐”出自嵇康撰写的专论《声无哀乐论》，存于《嵇康集》第五卷。嵇康（224—263），三国魏时期的著名思想家、文学家、音乐家。嵇康的《声无哀乐论》并非只论及音乐的哀、乐情感内容问题，而是广泛地涉及音乐的特殊性问题、音乐的表现力问题、音乐的社会功用问题等众多方面。

关于“声无哀乐”，嵇康借用文中的“东野主人”回答“秦客”诘难，说出了专论的核心观点——声无哀乐：

有秦客问于东野主人曰：“闻之前论曰：‘治世之音安以乐，亡国之音哀以思。’夫治乱在政，而音声应之，故哀思之情表于金石，安乐之象形于管弦也。又闻仲尼闻《韶》，识虞舜之德；季札听弦，识众国之风。斯已然之事，先贤所不疑也。今子独以为声无哀乐，其理何居？若有嘉讯，请闻其说。”

主人应之曰：“……夫天地合德，万物资生，寒暑代往，五行以成，章为五色，发为五音。音声之作，其犹臭味在于天地之间，其善与不善，虽遭浊乱，其体自若而无变也，岂以爱憎易操，哀乐改度哉！及宫商集比，声音克谐，此人心至愿，情欲所钟。古人知情不可恣，欲不可极，故因其所用，每为之节，使哀不至伤，乐不至淫。因事与名，物有其号，哭谓之哀，歌谓之乐，斯其大校。然‘乐云乐云，钟鼓云乎哉？’哀云哀云，哭泣云乎哉？因兹而言，玉帛非敬礼之实，歌哭非哀乐之主也。

何以明之？夫殊方异俗，歌哭不同。使错而用之，或闻哭而欢，或听歌而戚，然其哀乐之怀均也。今用均同之情而发万殊之声，斯非音声之无常哉！①

“东野主人”的首段答难，基本上把“声无哀乐”的观点全部阐述出来，后续的几段答难，是在这个主论点的基础上进一步就音乐的内容、音乐的特殊性和音乐的功用所展开的论述。

秦客问：前人都说治世的音乐是安详快乐的，亡国的音乐是哀怨忧伤的。治与乱取决于国家政治，而音乐就是国家政治情况的反映，所以哀怨忧伤的感情通过金石（钟磬）表现出来，安详快乐的感情通过管弦表达出来。如孔子听了《韶》乐就知道舜的功德，季札听了音乐，就知道各个国家的风情，这是公认的实事，先贤们从来没有怀疑过。唯有你认为音乐没有哀乐，这是什么道理呢？请你给我说说。

东野主人回答说：天地交合，万物生成，季节交替，五行（金木水火土）形成并表现为五色，表达为五音。音乐之声发出以后，就像气味散发在天地之间，它的好与不好，即使遭遇世事的变故，也不会有所改变，怎么会因为人的爱憎和哀乐而使它有所变化呢？把乐音组织起来，成为谐和的音乐，这是人们的最大愿望，也是情感和欲望的追求。古人知道人的感情不能放任，欲望不能放纵，需要加以节制，使悲哀不至于伤害到身心健康，欢乐不至于过度。给不同的事以不同的名字，给不同的物以不同的称号，“哭”是悲哀的歌唱，“歌”是快乐的歌唱，大致如此而已。但是，当人们说快乐呀，快乐呀，难道是奏出音乐的钟

---

① 译文依据蔡仲德著：《〈乐记〉〈声无哀乐论〉注译与研究》，中国美术学院出版社1997年版。

鼓在说快乐吗？当人们说悲哀呀，悲哀呀，难道悲哀就是哭泣吗？所以说，玉帛不是礼仪礼节，欢歌和哭歌也不是快乐和哀伤本身。何以得知如此呢？因为不同的地方有不同的风俗，歌唱和哭泣也有所不同，如果调换一下位置，可能听到哭歌感到快乐，听到欢歌感到悲戚，而哀伤和快乐的情绪却是相同的。现在用同样的情绪发出千万种音乐，这不就是说明了音乐的变化无常吗？①

嵇康"声无哀乐"的核心理念是：

第一，音乐的形式与音乐的内容没有确切的对应关系。哭与歌是人的感情表达形式，也是音乐的主要形式，但是哭与歌的音乐形式同哀与乐的音乐内容没有必然的联系，甚至可以出现闻歌而悲，听哭而欢的相反的情况。音乐内容的哀与乐的泛化和不一定性，导致了音乐内容的无所谓哀和无所谓乐。

第二，音乐的哀乐情感是音乐接受者后天赋予的。音乐是人心的外化，具体的哀乐情感是先藏于音乐接受者的内心，听到音乐后触发出来的。

第三，音乐只有好坏的价值判断而没有哀乐的情感判断。音乐只有好坏之分而无哀乐情感之分，所以音乐的善恶之名与人的哀乐情感之实是两个不相干的概念。

第四，音乐的情感是后发于音乐音响的。音乐感动人心如同酒催发人的情绪一样，酒可以催发喜怒不同的情绪，却没有喜酒、怒酒，音乐同样没有哀伤的音乐和快乐的音乐。

第五，音乐与人心是两个没有关联的概念。音乐与人的内心是两

---

① 译文依据蔡仲德著：《〈乐记〉〈声无哀乐论〉注译与研究》，中国美术学院出版社1997年版，但有较大修改。

个截然不同的东西,就像婴儿的啼哭与一个家族未来的灾难毫无关系一样,如从音乐中去论证人的内心是徒劳无功的。

二、当代学者关于“声无哀乐”的阐释

由于嵇康在论证“声无哀乐”的观点时,使用了大量的事例比喻,也出现了一些前后矛盾的地方,所以,后人在阐释嵇康“声无哀乐”时,意见也不一致,甚至论争还比较激烈。以下是当代关于嵇康“声无哀乐”研究的几种代表性观点。

1. 声无哀乐是唯心论还是唯物论?

蔡仲德在《中国音乐美学史》中,讨论了“声无哀乐”论的哲学基础,对侯外庐主编的《中国思想史》提出的嵇康的世界观是“心声二物的二元论”,同时也对杨荫浏著《中国古代音乐史稿》提出的嵇康的音乐思想“是从唯心主义二元论出发的”学术观点提出了商榷性的意见。蔡仲德认为:

二元论是特定的概念,专指世界有物质与精神两个独立本源的哲学学说。《声无哀乐论》说“心之与物明为二物”,是强调“心”、“声”二者的区别,认为“声”是客观的东西,“心”(感情、哀乐)是主观的东西,二者不可混同,这里并不涉及“心”、“声”来自一个本源还是来自两个本源的问题。涉及本源问题的是另一段文字:“夫天地合德,万物资生,寒暑代往,五行以成,章为五色,发为五音。”其中“天地”借指天地间的元气或阴阳之气,“万物”则包括人和“声”(即“五音”,亦即音乐)在内的一切事物。这与《嵇康集》其他文章所说“元气陶铄,众生禀焉”(《明胆论》)、“浩浩太素,阳曜阴凝,二仪陶化,人伦肇兴”(《太师箴》“太素”即指“元气”)相一致,认为“元气”是万物的本源,也就是

“心”与“声”的共同本源，这是明显的一元论，而不是二元论；认为“元气”是原始的物质基础，“元气包含阴阳两个对立面，它们的矛盾运动（即所谓“合德”、“代往”、“陶铄”、“陶化”）孕育万物，产生万物，这又是朴素的唯物论，而不是唯心论。《声无哀乐论》虽然认为主观的“哀乐”与客观的“声音”无关，却并不认为“哀乐”与一切客观事物无关，是主观自生的东西。它说“哀乐自以事会先遘于心”、“夫言哀者或见机杖而泣，或睹舆服而悲，徒以感人亡而物存，痛事显而形潜，其所以会之皆自有由，不为触地而生哀，当席而泪出也”，可见它认为哀乐之情都由外界事物引起，都有物质基础，就此而言，它也没有离开唯物论，陷入唯心论。因此本书认为嵇康对“心”、“声”关系的论述虽有不足之处（如前所说，他将此二者割裂开来，对立起来，否认“声”是“心”的产物，又能反作用于“心”），其思想基础却不是唯心论，而是唯物论，不是二元论，而是一元论。

“声无哀乐”的哲学思想基础是理解“声无哀乐”思想的起点，蔡仲德以充足的材料论证了“声无哀乐”的哲学思想基础既不是二元论也不是唯心论，而是朴素的唯物论和一元论，其意义较为重大，对“声无哀乐”的深入研究具有一定的指导意义。但是，蔡仲德观点的前提是“声”是客观的，事实上，嵇康《声无哀乐论》中所使用的“声”有时是客观的，有时又是主观的，究竟何处是客观的，何处是主观的，还需要作具体的分析。

2.“声无哀乐”还是“声有哀乐”？

李业道认为“声无哀乐”的实质是音乐的表现性问题，是“声”和人的关系问题，所以，他对“声无哀乐”本身提出了质疑。指出嵇康的《声无哀乐论》在论点上和逻辑上有明显的自我矛盾，并特意指出：

由于嵇康的“声”是一个不明确的概念，在论述中就造成以自然声的自然性否定艺术声的表现性；又以认定艺术声的表现性排除自然声的自然性，文中“声”的“善恶”、“平和”均非自然。两个论点同文并存。这也许可以称为清谈玄学的理论家嵇康与音乐家嵇康的矛盾。对于声之哀乐，玄学家嵇康说“无”，音乐家嵇康说“有”。①

李业道找出了嵇康“声无哀乐”的原文依据：

至夫哀乐，自以事会先进于心，但因和声以自显发。
夫哀心藏于内，遇和声而后发，和声无象而哀心有主。

并进一步评价说：“这里说人的哀乐自先有了，听了音乐发出来，不是音乐表现的哀乐引起人的哀乐反应，有哀乐的人与无哀乐的声是不相关的。嵇康从声的表现性能方面说声无哀乐，又从人对声的听觉反应方面说声无哀乐，说人有哀乐是为了说声无哀乐。”②

李业道还找出了嵇康“声有哀乐”的原文依据：

及宫商集比，声音克谐，此人心之至愿，情欲之所钟。古人知情不可恣，欲不可极，故因其所用，每为之节，使哀不至伤，乐不至淫。

然声音和比，感人之最深者也。劳者歌其事，乐者舞其功。夫内有悲痛之心，则激哀切之言，言比成诗，声比成音。杂而咏之，聚而听之，心动于和声，情感于苦言，嗟叹未绝而泣涕流涟矣。

---

① 李业道：《“声无哀乐”吗?》（《音乐研究》2001 年第 4 期）。
② 同上。

对以上嵇康的这两段话,李业道的评价是:

"宫商集比"、"声音和比"是音乐,是"声";"情欲之所钟"、"感人之最深"是人。是"声"引起了人的感情反应,人对声有感情感受。"情不可恣"之情是人之情,所针对、依据的是"声"对人造成的"情"的影响。孔子论《诗经·关雎》当"乐而不淫,哀而不伤",是指《关雎》这个作品的艺术情感表现。嵇康的"哀不至伤,乐不至淫"是从孔子的这两句话而来,也是指音乐的艺术情感表现。"因其所用"的"其"是指"宫商集比,声音克谐"的音乐,"所用"是音乐表现。"每为之节"是对音乐之"节",所节音乐"哀不至伤,乐不至淫"以达到人的"情不可恣,欲不可极"的目的。这清清楚楚地说明了人之情与声之表现的交融关系。"哀不至伤"的"哀"、"乐不至淫"的"乐"从声而来,是"声有哀乐"。①

所以,李业道认为嵇康的《声无哀乐论》有着"声无哀乐"和"声有哀乐"两个相反的论点,这也是《声无哀乐论》的根本矛盾。

3."声无哀乐"与"乐有哀乐"

修海林是中国当代研究《声无哀乐论》著述颇丰的学者,在他的力作《中国古代音乐美学》②一书中,首先从"哀乐"的名与实、音声的"无常"、音声的"自然之和"、心与声的关系等4个层面剖析了"声无哀乐"的思想内涵。

修海林在分析《声无哀乐论》"哀乐"的名与实关系时说:

---

① 李业道:《"声无哀乐"吗?》(《音乐研究》2001年第4期)。

② 修海林:《中国古代音乐美学》第267—270页,福建教育出版社2004年版。

音声本身有其自然属性,与人的哀乐无关;所谓哀乐,是人内心之情先有所感,然后才在听音乐时表露出来,至于情因何而感产生哀乐,这与音声本身无关。所以,音声中既无哀乐之“实”,也就没有哀乐之“名”,……人的情感已存在心中,音声本身不包含也不表现情感,人的悲哀情感只是受了音声的感召才被引导出来。因此,人实际感受到的只是自己内心的悲哀而已。所谓“和声无象”的真实含义,即是“声无哀乐”。

修海林接着讨论了《声无哀乐论》的“音声无常”问题,认为:

嵇康实际上已提到两种差异性的存在。其一,嵇康提出在不同的民族、地域,由于风俗、地理以及审美习惯在地域、民族文化心理方面存在着差异,其哀乐情感的表现方式也不相同。嵇康以此说明音声与情感表现之间没有必然的、确定的对应关系。其二,嵇康还提到另一种重要的审美现象——理弦高堂而欢戚并用,嵇康在这里从不同的审美者因其内心情感与心理状态的差异,而形成截然相反的审美效果这个角度,说明音声与情感之间的“无常”关系。

关于嵇康提出的音声之“自然之和”的阐释,修海林认为:

“音声有自然之和,而无系于人情,克谐之音成于金石,至和之声得于管弦也”。这里提及的具“自然之和”属性的音声,是作为无系于主观人情的客观存在而提出来的。音声相对于人的情感,一旦被创造出来,便具有一定的独立意义,它可以传之于后世而“不必圣人自执”。嵇康看来,只要掌握了音声运动的某种规律,就能将其“成于金石”、

“得于管弦”，从而获得再现。这正是一种实践性的音乐认识。

关于对音声本身谐和性的了解，嵇康不认为音声本身有哀或乐的区别，而是认为音声有它自己的表现及存在方式。“声以单复、高埤、善恶为体”，“声音之体尽于舒疾”，“声音虽有猛静，各有一和”等等，都属于音声的“自然之和”范畴。“和”的音节，其自身存在着运动与形式上的对立与差异。所以，在嵇康看来，“曲变虽众，亦大同于和”。其言下之意是指，音声的“和”并不排斥自身的运动、变化，但其中并无哀乐。这表明，嵇康力图从音声自身的运动与听觉感觉上的特征去说明“和”的本质。“和”既是音声的自然本质属性，又具有自身的运动形式。音声的“自然之和”，是嵇康“声无哀乐”观点的基本出发点。

“心”与“声”的关系是嵇康“声无哀乐”观的又一块理论基石，对此，修海林作了这样的评价：

音声相对于人心，在形式上具有独立的意义，这与秦客所谓“盛衰吉凶，莫不存乎声音”的看法相比，更倾向于从音声自身的特性来看待音声与人心的关系。此外，音声本身具有“自然之和”，而音声与情感又处在“无常”的关系中，因此对音声的感受并不等于就能够把握人的内心情感。

但是，同样需要强调指出的是，在心声关系中，嵇康并不因此而否认音声对人心理、生理产生的影响。在答难第五部分，主人据“自然之和”的认识，针对心声关系提出，音声“音声皆以单复、高埤、善恶为体，而人情以躁静、专散为应”，并说：“声音之体，尽于舒疾，情之应之，亦止于躁静耳”，其中的“单复、高埤”皆属“自然之和”，并无哀乐情感，而与之呼应的“躁静”、“专散”的心理反应，则属音乐审美心理活动中

情绪感受上的一种反应。这是嵇康音乐美学思想研究较重要的一个方面。

修海林关于《声无哀乐论》的研究代表性成果是从两种不同的音乐存在方式层面考察了嵇康的“声无哀乐”问题。修海林认为音乐的存在可以分为“音本体”的存在和“乐本体”的存在。

所谓“音本体”,指的是以音乐的音响及其运动形式为音乐的存在方式。节奏、旋律、和声是“音本体”构成的三要素;“音本体”观念就是视音乐为“音响及其运动形式”;将音乐感性材料上的特殊性视为音乐的本质。

所谓“乐本体”指的是以音乐的文化方式作为音乐的存在方式。音乐的行为、音乐的形态和音乐的观念是“乐本体”构成的三要素;“乐本体”观念就是视音乐为人类文化行为方式之一种,而非音响形态。

在“音本体”和“乐本体”的理论约定基础上,修海林认为嵇康是以“乐本体”的存在为前提来谈论音乐的社会功能的,嵇康提出的“声无哀乐”的“声”只是“乐本体”存在的一个要素而不是全部。修海林进而认为:

在嵇康的表述中,音声仅仅是作为形态性的乐音运动形式而存在的。而音乐作为“乐”的存在,则包括了音声的形态存在,也包括了言词、乐舞形式一类观念、行为的内容。这正是形成于上古的传统音乐美学思想中关于“乐”的存在的完整认识。在这样一个基本理论前提下,嵇康的《声无哀乐论》与《乐记》并无不同。

在对“乐”的审美中,嵇康承认在音声触发人心的基础上,心志对

言词所表达的情能有所感(即所谓“心动于和声,情感于苦言”),承认人能从“乐”的整体审美中获得某种具体可感、并能为理性所把握的情感体验。嵇康正是在此基础上,提出了比音声更能直接反映现实、影响人心的途径。

按照修海林的观点,嵇康的“声无哀乐”是在“音本体”的层面提出的,而在“乐本体”的层面,嵇康认为是可以获得包括哀乐在内的各种情感体验的。这样,修海林等于提出了一个“声无哀乐”“乐有哀乐”的新命题。

三、声无哀乐,音有哀乐吗?

当代学者关于嵇康“声无哀乐”的研究之所以出现了较大的分歧,笔者认为主要的症结之一就是对“声无哀乐”这个命题的主语“声”的确切的意义所指没有给予应有的重视,对“声”也没有进行必要的论考,而是把注意力全都集中到宾语“哀乐”的有无问题上了。在嵇康的《声无哀乐论》中,作为“声无哀乐”命题主语的“声”嵇康本人没有做准确的定义,这也为日后阐释的分歧预先种下了玄机。《声无哀乐论》中与“声”相近的概念还有“音”、“乐”、“音声”、“声音”、“和声”、“歌”、“哭”等等,这些概念有时是作为与“声”同一概念使用的,只是因为古汉语的修辞,对多次出现的主语,尽可能用相近的词语概念代替,以避免重复;在这种情况下,这些概念是没有区别的。但是,这些概念毕竟又是各有其自身的内涵所指,有时这些概念用的就是本义所指,是不能用其他概念替换的。有些学者认为《声无哀乐论》有前后矛盾的问题,其实在很大程度上就是由这些意义相近概念的使用造成的,以致在《声无哀乐论》中,物体的形式与内容的关系、符号的能指与

所指的关系、音乐的声音形式与表现对象的关系、审美客体与审美主体的关系等“四大关系”在一定程度上被混淆了。

1.“声”及相近概念的使用

《声无哀乐论》使用了许多与“声”相近的概念，有时这些概念可以与“声”替换使用，有时这些概念又有自身独特的使用意义。现通过表格的形式，将《声无哀乐论》中“声”及与“声”相近概念的使用情况开列如下：

《声无哀乐论》“声”及与“声”相近概念的使用情况一览表

概念名称	使用情况	出现位置
声	1. 今子独以为声无哀乐，其理何居？	首段诘问
	2. 今用均同之情而发万殊之声。	首段答难
	3. 言比成诗，声比成音。	首段答难
	4. 采诗观礼，以别风雅，岂徒任声以决臧否哉？	首段答难
	5. 何必因声以知虞舜之德，然后叹美邪？	首段答难
	6. 夫心动于中而声出于心。	二段诘问
	7. 寄之于馀声。	二段诘问
	8. 悲情者则声为之哀，此自然相应，唯神明者能精之耳。	二段诘问
	9. 夫能者不以声众为难，不能者不以声寡为易。	二段诘问
	10. 今不可以未遇善听而谓之声无可察之理。	二段诘问
	11. 声使我哀，音使我乐也。	二段诘问
	12. 苟哀乐由声，更为有实，何得名实俱去邪？	二段诘问
	13. 声之轻重。	二段答难
	14. 操以余声也。	二段答难
	15. 夫五色有好丑，五声有善恶，此物之自然也。	二段答难
	16. 其见欢戚为声发，而谓声有哀乐。	二段答难

	17. 心应感而动,声从变而发,心有盛衰,声亦隆杀。	三段诘难
	18. 何独于声便当疑邪?	三段诘难
	19. 虽遭无常之声,则颖然独见矣。	三段诘难
	20. 尔为听声者不以寡众易思。	三段答难
	21. 声俱一体之所出,和独当含哀乐之理邪?	三段答难
	22. 至和之声得于管弦也。	三段答难
	23. 师旷吹律,知南风不竞,楚多死声。	四段答难
	24. 则相去千里,声不足达。	四段答难
	25. 所以均五声之和,叙刚柔之分也。然律有一定之声。	四段答难
	26. 风无形,声与律不通,则校理之地无取于风律。	四段答难
	27. 今之啼声似昔之啼声也。	四段答难
	28. 虽曰听啼,无取验于儿声矣。	四段答难
	29. 若以尝闻之声为恶,不由儿口凶吉。	四段答难
	30. 然则心之与声明为二物。	四段答难
	31. 察者欲音声以知心,亦宜外乎。	四段答难
	32. 而专信昨日之声以证今日之啼。	四段答难
	33. 奏秦声则叹羡而慷慨。	五段诘难
	34. 心为声变。	五段诘难
	35. 而但云至和之声无所不感。	五段诘难
	36. 枇杷、筝、笛间促而声高。	五段答难
	37. 以高声御数节,故使形躁而志越。	五段答难
	38. 变希而声清,以埤音御希变。	五段答难
	39. 姣弄之音挹众声之美。	五段答难
	40. 情之应声亦止于躁静耳。	五段答难
	41. 躁静者声之功也,哀乐者情之主也。	五段答难
	42. 不可见声有躁静之应,因谓哀乐皆由声音也。	五段答难
	43. 若资偏固之音,含一致之声。	五段答难

	44. 然则声之与心,殊涂异轨,不相经纬。	五段答难
	45. 故杯欢者值哀音而发,内戚者遇乐声而感也。	六段诘难
	56. 但声化迟缓,不可仓促。	六段诘难
	57. 即如所言,声有定分。	六段答难
	58. 是乐声也,而令戚者遇之。	六段答难
	59. 虽声化迟缓,但当不能便变令欢耳。	六段答难
	60. 听和声而流涕者,斯非和之所感莫不自发也?	六段答难
	61. 此为乐之应声以自得为主。	七段答难
	62. 凡百哀乐皆不在声。	八段诘难
	63. 又古人慎靡靡之风,抑慆耳之声。	八段诘难
	64. 故曰:“放郑声,远佞人”。	八段诘难
	65. 气与声相应,合乎会通,以济其美。	八段答难
	66. 故无声之乐民之父母也。	八段答难
	67. 使将听是声也必闻此言。	八段答难
	68. 若夫郑声,是音声之至妙。	八段答难
	69. 若流俗浅近,则声不足悦,又非所欢也。	八段答难
	70. 然所名之声,无中于淫邪也。	八段答难
音	1. 治世之音安以乐,亡国之音哀以思。	首段诘问
	2. 章为五色,发为五音。	首段答难
	3. 言比成诗,声比成音。	首段答难
	4. 虽托之于他音。	二段诘问
	5. 岂复假智于常音,借验于曲度哉?	二段诘问
	6. 声使我哀,音使我乐也。	二段诘问
	7. 仲尼叹《韶》音之一致,是以咨嗟。	二段诘问
	8. 师涓进曲而子野识亡国之音。	二段诘问
	9.《韶》、《武》之音有定数。	二段答难

	10. 则子野之徒亦当复操律鸣管以考其音。	三段答难
	11. 八音克谐,神人以和。	三段答难
	12. 克谐之音成于金石。	三段答难
	13. 将吹律鸣管校其音邪?	四段答难
	14. 若吹律校音以知其心。	四段答难
	15. 其音自满而无损也。	四段答难
	16. 闻琴瑟之音,则体静而心闲。	五段诘难
	17. 故闻鼓鼙之音则思将帅之臣。	五段答难
	18. 琴瑟之体间辽而音埤。	五段答难
	19. 夫曲度不同,亦犹殊器之音耳。	五段答难
	20. 姣弄之音挹众声之美。	五段答难
	21. 会五音之和。	五段答难
	22. 五音会,故欢放而欲惬。	五段答难
	23. 其音无变于昔。	五段答难
	24. 若资偏固之音,含一致之声。	五段答难
	25. 猛静之音各有一和。	六段诘难
	26. 故杯欢者值哀音而发,内戚者遇乐声而感也。	六段诘难
	27. 播之以八音,感之以太和。	八段答难
	28. 至八音会谐,人之所悦,亦总谓之乐。	八段答难
	29. 口不尽味,乐不极音。	八段答难
	30. 妙音感人,犹美色惑志。	八段答难
声音	1. 及宫商集比,声音克谐,此人心至愿,情欲之所钟。	首段答难
	2. 然声音和比,感人之最深者也。	首段答难
	3. 声音自当以善恶为主,则无关于哀乐。	首段答难
	4. 哀乐自当以情感而后发,则无系于声音。	首段答难
	5. 见方俗之多变而谓声音无哀乐也。	二段诘问

	6. 诳察者于疑似也,以为就令声音之无常。	二段答难
	7. 此为文王之功德与风俗之盛衰皆可象之于声音。	二段答难
	8. 则向所谓声音之无常、钟子之触类于是乎蹶矣。	二段答难
	9. 欲令天下惑声音之道。	二段答难
	10. 不谓哀乐发于声音,如爱憎之生于贤愚也。	二段答难
	11. 夫声音,气之激者也。	三段诘难
	12. 哀乐亦宜形于声音。声音自当有哀乐。	三段诘难
	13. 今必云声音莫不象其体而传其心。	三段答难
	14. 则盛衰凶吉莫不存乎声音矣。	四段诘难
	15. 不为考声音而知其情。	四段答难
	16. 揆心者不借听于声音也。	四段答难
	17. 托大同于声音。	五段诘难
	18. 盖以声音有大小,故动人有猛静也。	五段答难
	19. 此为声音之体尽于舒疾。	五段答难
	20. 不可见声有躁静之应,因谓哀乐皆由声音也。	五段答难
	21. 且声音虽有猛静。	五段答难
	22. 声音以平和为体,而感物无常。	五段答难
	23. 夫声音自当有一定哀乐。	六段诘难
	24. 则何损于声音有定理邪?	六段诘难
	25. 则声音之有哀乐断可知矣。	七段诘难
	26. 然笑噱之不显于声音。	七段答难
	27. 言语之节,声音之度。	八段答难
乐	1. 此先王之至乐。	三段诘难
	2. 此必为至乐不可托之于瞽史。	三段答难
	3. 至乐虽待圣人而作,不必圣人自执也。	三段答难
	4. 仲尼有言:“移风易俗,莫善于乐。”	八段诘难

	5. 然乐之为体以心为主,故无声之乐民之父母也。	八段答难
	6. 至八音会谐,人之所悦,亦总谓之乐。	八段答难
	7. 口不尽味,乐不极音。	八段答难
	8. 此又先王用乐之意也。	八段答难
	9. 故朝宴聘享,嘉乐必存。	八段答难
	10. 寄之乐工,宣之管弦。	八段答难
曲	1. 曲用每殊,则情随之变。	五段诘难
	2. 夫曲度不同,亦犹殊器之音耳。	五段答难
	3. 齐楚之曲多重,故情一。	五段答难
	4. 留察于曲度,则思静而容端。	五段答难
	5. 夫曲用每殊,而情之处变。	五段答难
	6. 曲变虽众,亦大同于和。	五段答难
	7. 然随曲之情尽乎和域。	五段答难
	8. 盖闻齐楚之曲者。	七段诘难
	9. 此必齐楚之曲以哀为体。	七段诘难
	10. 岂独齐楚之曲邪?	七段答难
音声	1. 夫治乱在政,而音声应之。	首段诘问
	2. 音声之作,其犹臭味在于天地之间。	首段答难
	3. 斯非音声之无常哉!	首段答难
	4. 音声有自然之和,而无系于人情。	三段答难
	5. 含弘光大显于音声也。	八段答难
	6. 夫音声和比,人情所不能已者也。	八段答难
	7. 若夫郑声,是音声之至妙。	八段答难
和声	1. 心动于和声,情感于苦言。	首段答难
	2. 夫哀心藏于内,遇和声而后发,和声无象而哀心有主。	首段答难
	3. 夫以有主之哀心,因乎无象之和声而后发。	首段答难

	4. 但因和声以自显发。	二段答难
	5. 然和声之感人心，犹酝酒之发人性也。	二段答难
	6. 托于和声。	八段答难
歌	1. 歌谓之乐。	首段答难
	2. 或听歌而戚。	首段答难
	3. 劳者歌其事，乐者舞其功。	首段答难
	4. 故歌以叙志，舞以宣情。	八段答难
歌哭	1. 歌哭非哀乐之主也。	首段答难
	2. 夫殊方异俗，歌哭不同。	首段答难
	3. 八方异俗，歌哭万殊。	二段诘问
哭	1. 哭谓之哀。	首段答难
	2. 或闻哭而欢。	首段答难

《声无哀乐论》中的“声”、“音”、“声音”、“乐”、“曲”、“音声”、“和声”、“歌”、“歌哭”、“哭”等10个概念都可以用来表达“音乐”的意思，其中“声”的使用频率最高，多达70次，其次是“音”，多达30次，“声音”也多达27次；值得注意的是“乐”和“曲”也都使用了10次，“乐”通常特指先王的古乐，只是作为特定的音乐体裁和音乐表演形式提出来的，所谓“乐本体”的意义并没有充分的表现，倒是“曲”的概念与音乐本体的关系更为紧密了；使用较少的是“音声”（7次）和“和声”（6次），这两个概念相比“声音”具有更明确的意义所指，那就是“音乐”的专有称谓，而“声音”则有更宽泛的外延，既可以指称“音乐”，也可以指称一般的音响现象；“歌”（4次）、“哭”（2次）、“歌哭”（3次）也都是音乐的代称，但是，当“歌”或“哭”指代音乐时，通常表示具有明确内容的音乐，“歌”指的是：快乐的歌唱类的音乐；“哭”指

的是:哀伤的歌唱类的音乐;“歌哭”则指的是:一般的歌唱类的音乐。

本书第一单元第一章第三节把音乐的存在方式分为用“声”表示的以主观意识方式存在的音乐和用“音”表示的客观物质方式存在的音乐。嵇康的《声无哀乐论》虽然对音乐没有做这样的明确划分,但以上提到的10个音乐的概念在一定程度上还是体现了这样的划分。一般情况下,“声”、“音声”、“和声”指的是以主观意识方式存在的音乐;“音”、“声音”、“乐”、“曲”、“歌”、“哭”、“歌哭”指的是以客观物质方式存在的音乐。

由于《声无哀乐论》在使用这10个意义相近但又各有自身意义所指的概念时没有明确的界定,这就为后人的评价留下了“前后矛盾、逻辑不通”的口实,也为“声无哀乐”思想阐释的分歧埋下了种子。

2.《声无哀乐论》的学理甄别与梳理

阐释《声无哀乐论》时,之所以觉得嵇康思维有些混乱,逻辑上有些含混,是因为《声无哀乐论》中关于物体的形式与内容的关系、符号的能指与所指的关系、音乐的声音形式与表现对象的关系、审美客体与审美主体的关系等不同问题的阐述都混杂在了一起,后人以为嵇康只是在论述“声无哀乐”的问题,没有注意到嵇康在阐述“声无哀乐”的同时,还在阐述其他的哲学或者玄学问题。

(1)把形式和内容的关系杂糅在音乐审美客体与音乐审美主体的关系之中

嵇康说:“心之与声明为二物,二物诚然,则求情者不留观于形貌,揆心者不借听于声音也。”嵇康排除了从音乐之声中获知哀乐情感的可能性,认为心与声是两个截然不同的东西,二者没有形成能指与所指的符号约定关系,所以音乐之声不能像语言之声那样传递并能够使他人获得内心情感的信息。问题在于嵇康接着进行了引喻性的推论:

“求情者不留观于形貌,揆心者不借听于声音”,认为就像不能从一个人的外形容貌上去探求一个人的内心世界一样,也不能从音乐之声中去探求一个人的内心世界,于是,嵇康从“声无哀乐”一下子就转换成“形无哀乐”了,一个人的哀乐情感是否“不留观”于包括表情在内的形貌呢?另外,一个人是否可以从这个人的形貌上探知他的哀乐情感呢?嵇康本来要谈的是作为音乐审美主体,不可能从音乐之声中获得包括哀乐在内的情感内容的,可是如此推论后引起了另外的更复杂的问题:

第一,物体的形式和内容的关系问题,也就是事物的现象和本质的关系问题。从哲学上来看,事物的内容总是要通过一定的形式显露出来;事物的本质总是要通过一定现象表现出来;嵇康在论证“声无哀乐”的同时又否定了形式和内容的联系,也否定了现象与本质的联系。

第二,人对形式体现的内容的认识属于真理性的认识,具有一定的相对性和阶段性;现象所体现的本质有时是真实的有时是虚假的,现象也就有真相和假相之别。如果在内容和形式的联系以及本质和现象的联系层面批评嵇康的相对主义,却又不得不在真理性的认识和本质与现象的联系层面上赞叹嵇康思维的缜密性、思辨性和诡辩性。

(2)把符号的能指与所指关系杂糅在审美客体与审美主体的关系之中

符号是由表达对象的意义所指和表达方式的形式能指构成的编码、传递、解码的信息表达与接收系统。图形、色彩、声音、动作等都可以作为符号的能指形式,符号的能指形式与符号的所指内容必须事先经过约定,符号才能成立,符号的辨认与解读也就是符号的能指与所指关系的再确定。嵇康在否定声有哀乐的同时又提出“躁静者,声之功”的命题,认为“声音之体尽于舒疾,情之应之亦止于躁静”,亦即声

虽无哀乐但却有躁静。根据嵇康的思路，音乐的声音是与“躁静”相联系的，“躁静”也是音乐的本质所在；音乐没有与哀乐的情感相联系，音乐的声音没有形成与哀乐情感的约定，也就是音乐的声音不是哀乐情感的能指形式，音乐的声音也不是哀乐情感的符号。所以，音乐之声的“躁静”体现着“声音有自然之和，而无系于人情”的特点，可见嵇康对音乐之声的本质认识应该是十分清楚的。但是嵇康同时又认为：“五音会，故欢放而欲惬。然皆以单复、高埤、善恶为体，而人情以躁静、专散为应。……此为声音之体尽于舒疾，情之应声亦止于躁静耳。”

从表层看，嵇康的这段话前后有所矛盾，但是，深入地看，嵇康阐述的是：音乐使人欢快并让人感到心满意足，这都是通过音乐的繁简变化、高低起伏、善恶（乐音与噪音）的对比，以及音乐的这些基本要素的使用实现的，人们听到这些音乐之声，所对应的情绪反应也就是躁动、安静、专注、散漫。这都说明音乐之声的本质在于声音的舒展急促，而与之对应的情绪则是激动与平静。

关于“善恶”，从表层看，嵇康把音乐之声的繁简变化、高低起伏与善恶的对比相并列，确实有不妥的地方，因为“单复”、“高埤”都是音乐声音的自然属性，而“善恶”则是对音乐声音的价值判断，是音乐声音的社会属性；但是，从深层看，嵇康所说的“善恶”指的是声音自身的“善恶”而不应是声音的社会性的“善恶”。“善”的本质含义就是对人的生命存在的“有益”，而“恶”的本质含义就是对人的生命存在的“有害”，体现在音乐的声音上，就是悦耳（善）的声音与刺耳（恶）的声音，所以音乐的“善恶”也可以理解为“乐音”与“噪音”或者是悦耳的音色与刺耳的音色的对比使用。正如嵇康所说：“夫五色有好丑，五声有善恶，此物之自然也。”这里的“善恶”应该就是悦耳、刺耳、乐音、噪音的

意思。

“情之应声”已经十分清楚地表明嵇康已经意识到音乐的声音与人的情绪存在着一定的对应关系。但是“声”与“情”的对应关系还只是类比相似的自然性的对应关系，而没有上升到形象与物体、语言与心意、动作与意念、色彩与意识等符号性的意义。然而，嵇康在《声无哀乐论》中不是把语言的符号与音乐的审美区别开来，而是以“激哀切之言，言比成诗，声比成音”这样的表述将二者杂糅在了一起，这就为探究嵇康思想的精妙造成了一定的困难，但同时也为后人阐释嵇康音乐审美思想留下了广阔的空间。

(3)把音乐与表现对象的关系杂糅在审美客体与审美主体的关系之中

嵇康在论证“声无哀乐”的同时，并没有否定音乐自身具有的哀乐情感，如嵇康说：“然声音和比，感人之最深者也。劳者歌其事，乐者舞其功。夫内有悲痛之心，则激哀切之言，言比成诗，声比成音。杂而咏之，聚而听之，心动于和声，情感于苦言，嗟叹未绝而泣涕流涟矣。”一方面，嵇康认为“声无哀乐”，一方面又认为“内有悲痛之心，则激哀切之言，言比成诗，声比成音”。表面上看嵇康在音乐究竟有没有哀乐问题上存在着前后矛盾，然而并没有注意到嵇康是把“音乐客体”和“音乐审美主体的感受”杂糅在一起表述的，不存在前后矛盾，只是没有言明二者的区分而已。作为音乐客体，是音乐的制作者把内心“悲痛之心”表达为“哀切之言”，把这种哀切之言组织成诗，再把诗的声音组织成音乐。从这个层面看，音乐客体当然具有了哀乐的情感。但是，具有哀乐情感的音乐作为审美主体能否接受得到、感觉得出？嵇康正是从审美的层面认为不可能。音乐的接受者不可能从音乐客体中得到确切具体的哀或乐，而又不是否定音乐的接受者不能进入哀或乐的

情绪状态中，只是说音乐的接受者听到同一种音乐，有的进入哀的情绪状态，有的则进入乐的情绪状态，终因接受者的分歧以致得不到确切的哀与乐。嵇康的“声无哀乐”说的是音乐审美时，接受者进入了不同的哀乐状态，这也就是通常所说的“音乐的不一定性”。而嵇康的“音乐不一定性”又不是指音乐作品客体的“不一定性”，而是指音乐接受主体的“不一定性”。虽然嵇康没有把二者明确地区别开来，但是在内含式的表述中，还是已经清楚地表明了这个思想，后人如不仔细甄别，反而可能误以为嵇康思想的矛盾。

3.“声无哀乐”的分析与阐释

今人关于嵇康“声无哀乐”命题的分析与阐释已经比较深入，也积累了大量的学术成果，现结合已有成果，仅就“声”、“无”、“哀乐”3 个概念及引申出的相关理念进行简要的分析与阐释。

(1)“声”是审美主体的音乐感觉而不是客体的音乐作品

“声”与“音”、“乐”、“曲”、“音声”、“声音”等表示“音乐”的概念所指相近，但与这些概念所表示的“音乐”又有细微的区别。嵇康称“声无哀乐”而不称“音无哀乐”或“乐无哀乐”，此处用的“声”就有确切的内涵和耐人寻味的玄机。本书第一单元第一章第三节从音乐的存在方式的角度对“声”进行了详细的分析，认为：音乐有“作曲家头脑里构思的音乐”，“乐谱中记录的音乐”，“奏、唱过程中的音乐”，“欣赏者头脑里感知和记忆的音乐”等 4 种存在方式。又认为第一和第四种是意识方式存在的音乐，而第二和第三种则是物质方式存在的音乐。以主观意识方式存在的音乐称为“声”，以客观物质方式存在的音乐称为“音”。嵇康“声无哀乐”的“声”是以第四种方式存在的音乐，也就是音乐接受者心里感知和记忆的音乐，即意识方式存在的音乐。如嵇康说，“夫哀心藏于内，遇和声而后发，和声无象而哀心有主，夫以

有主之哀心,因乎无象之和声而后发,其所觉悟,唯哀而已”,所谓“声无哀乐”是指音乐的接受者听到音乐以后感受不到确切一定的哀与乐的情感体验,倒是有可能出现或哀或乐的不同的情感体验。可见嵇康的“声无哀乐”是从音乐审美层面提出的问题,阐述的是音乐审美中的审美主体的不一定性。“声无哀乐”不是作为音乐客体的“音无哀乐”、“乐无哀乐”,也不是“曲无哀乐”。事实上,作为客体的音乐作品,作为音乐制作者的意图,嵇康并没有否认具有哀乐的可能性。如嵇康说,“及宫商集比,声音克谐,此人心之至愿,情欲之所钟。古人知情不可恣,欲不可极,故因其所用,每为之节,使哀不至伤,乐不至淫”。嵇康此处使用的是“声音”而不是“声”用来表示客体的音乐,这种客体的音乐不仅具有哀乐,而且作品中的哀乐还可以有所控制,使其不至于过分。

嵇康甚至还说:“然声音和比,感人之最深者也。劳者歌其事,乐者舞其功。夫内有悲痛之心,则激哀切之言,言比成诗,声比成音。杂而咏之,聚而听之,心动于和声,情感于苦言,嗟叹未绝而泣涕流涟矣。”嵇康这里使用的还是“声音”而不是“声”,同样表示客体的音乐作品,并阐述了作为客体的音乐作品所具有的哀乐情感是“言比成诗,声比成音”形成的。嵇康认为,当人有了悲痛之心,可以通过“哀切之言”表达出来,把这些哀切之言艺术化地组织起来就是“诗”,把哀切之言的声音艺术化地组织起来就是“音”。可见嵇康是肯定作为客体的音乐作品是具有哀乐情感的,问题在于“杂而咏之,聚而听之”的主语是什么,也就是谁在“咏”?谁在“听”?是一般的乐工在“咏”,一般的听众在“听”,还是“劳者”与“舞者”的“自咏自听”?并且听得“泣涕流涟”呢?从上下文的语境来看,应该指的是后者,也就是“劳者”或“悲者”自身的自咏自听自悲,而不是无关的音乐听众听了以后的

“泣涕流涟”。嵇康虽然没有把这层意思说透彻，但是他用“声音”而不是用“声”来表达，其用意应该也是明确的了，这就是：虽“声无哀乐”但“音有哀乐”。

（2）“无”是不确定的“无常”之“无”

嵇康“声无哀乐”的“无”不是绝对的“没有”，而是变化不定的“无常”之“无”，即音乐的接受者听了音乐以后没有产生确切的哀乐情感，或者说音乐接受者听了音乐以后产生了不一定的哀乐情感。如嵇康说，“夫殊方异俗，歌哭不同。使错而用之，或闻哭而欢，或听歌而戚，然其哀乐之怀均也。今用均同之情而发万殊之声，斯非音声之无常哉！”嵇康认为同一种音乐在不同的地区和不同风俗的人群之中可能产生欢戚不同的情感体验。相同的音乐引起了不同的情感体验，不同的情感不是没有情感，而是没有确定的、常态的情感，这就是“无常”的含义。可见嵇康的“声无哀乐”实际上指的是音乐接受者“无常”的情感体验或情感反应。“无常”不是“无有”，因为“有”的太多、太泛，致使“哀乐无常”，所以，相对音乐接受者的整体而言，“声无哀乐”也可以说是“声有无常哀乐”；但是，作为“声有无常哀乐”的音乐接受个体，从音乐之声中得到的情感体验或情感反应就不是“无常”而是“有常”了，这就是嵇康所说的“闻哭而欢，或听歌而戚”的“欢”与“戚”。

嵇康进而阐述了“无常哀乐”产生的时间过程：“夫哀心藏于内，遇和声而后发，和声无象而哀心有主，夫以有主之哀心，因乎无象之和声而后发，其所觉悟，唯哀而已。”嵇康认为，具体的音乐接受者个体，产生了“哀乐”的情感体验，不是因为音乐之声的本身负载着“哀乐”的情感信息，接受者接收到了“哀乐”的情感信息而进入了“哀乐”的情感运动状态；而是因为接受者早在听音乐之前就已经有了“哀乐”的情感蕴藏潜伏在内心，听到音乐之声以后，蕴藏潜伏着的情感被引发

出来了,嵇康把这种音乐接受者的情感被引发出来的现象称之为“发泄导情”。

(3)“哀乐”是具有确切内容的情感而不是形式层面的情绪类别

“声无哀乐”的“哀乐”是感情的哀乐?情感的哀乐?还是情绪的哀乐?这个问题嵇康在《声无哀乐论》中并没有做明确的界定,但这个问题的廓清将有助于“声无哀乐”的阐释与理解。关于感情、情感、情绪三者的关系,蔡仲德有过精彩的表述:

情绪是感情的表现形式,情感是感情的具体内容。情绪虽也复杂多变,却如《声无哀乐论》所说,可分为“喜、怒、哀、乐、爱、憎、惭、惧”等若干基本类型;情感则针对某一客观的具体事物而发,又与主体的独特认知与评估有关,总是因人因事因地因时而异。而且同一情感可有不同的情绪形式,同一情绪形式也可能由不同的情感所产生,两者的关系比情绪中动态与色彩的关系复杂得多,更不确定。而音乐本身则既难表现客观事物(与绘画不同),也难表现主体的认知、评估等理性因素(与文学不同),因而只能表现情绪,不能表现情感,如要表现情感,便不得不借助非音乐因素;同理,鉴赏者也就不可能凭音乐本身确知作曲者、演奏者的具体情感,如要确知,也不得不借助非音乐因素。嵇康明确地认识这一点,突出地强调“声”(音乐本身)与“言”(即非音乐因素)的区别,一方面否认音乐能“像其体”、“传其心”,表现功德、盛衰、吉凶,一方面又否定鉴赏者能因“声”以知作曲者之“心”。

这是对音乐特殊性的深刻认识,较之《乐记》,是更显著的进步。①

① 蔡仲德:《中国音乐美学史》第515页,人民音乐出版社1995年版。

蔡仲德指出了感情、情感、情绪三者的关系与区别，却未能指出“声无哀乐”的“哀乐”具体属于感情、情感、情绪的哪个层面。把“声”认为是音乐客体本身，认为“声无哀乐”既是指音乐客体本身不具备表现“哀乐”的功能，也是指只通过音乐作品的声音自身而不借助非音乐因素，音乐鉴赏者是不能领会作曲者内心“哀乐”的。

笔者曾对“感情”及相关概念进行过一些研究，提出：“感情（affection）、情绪（emotion）、情感（feelings）是3个密切相关的概念。感情是主体根据自身的需要对客体做态度反映的意识。传统的观点认为感情是情绪与情感的统称，事实上情绪是感情的形式层面的概念；情感是感情的内容层面的概念。当主体对客体作感情上的态度反映的时候，总是体现为一种心理运动，情绪便是这种心理运动的形式。在一般的情况下，情绪运动总是由具体事物引起的，而具体的、内容化的情绪便是情感。”①现代音乐心理学研究成果表明，音乐的声音运动与人的情绪运动方式有着惊人的相似性，所以，如果说音乐可以表现人的感情，则指的是音乐以与人的情绪运动相似的声音运动引起人的情绪共鸣。从情感的层面看“哀”与“乐”指的是有着具体原因的“哀”与“乐”；从情绪的层面看“哀”与“乐”则指的是超越了具体原因的“哀”与“乐”的感情心理运动形式。毋庸置疑，嵇康的“声无哀乐”是否定这种共鸣存在的，但是，嵇康的否定是把“哀乐”作为情感而不是作为情绪否定的。

嵇康说：“喜、怒、哀、乐、爱、憎、惭、惧，凡此八者，生民所以接物传情，区别有属而不可溢者也。”说的是“喜、怒、哀、乐、爱、憎、惭、惧”八

---

① 田耀农：《艺术的本质目的及这个目的的实现途径——音乐与文学的比较》，《天籁·天津音乐学院学报》2000年第3期。

类基本情绪，这八类基本情绪可以由无限多的原因引起，嵇康接下去阐述的“今以甲贤而心爱，以乙愚而情憎，则爱憎宜属我而贤愚宜属彼也，可以我爱而谓之爱人，我憎而谓之憎人，所喜则谓之喜味，所怒则谓之怒味哉？由此而言，则外内殊用，彼我异名”中的“爱人”之“爱”和“憎人”之“憎”是有着具体内容的“爱”与“憎”，这时的“爱”与“憎”就是具体的情感而不再是一般的情绪了。那么，嵇康所说的“声无哀乐”的“哀乐”是具体的情感还是一般的情绪呢？诚然，嵇康的时代，对情感和情绪还没有明确的区别，但是通过具体的表述，还是可以从中找出二者的区别。如嵇康说：“不谓哀乐发于声音，如爱憎之生于贤愚也。然和声之感人心，亦犹酝酒之发人性也，酒以甘苦为主，而醉者以喜怒为用，其见欢戚为声发，而谓声有哀乐，犹不可见喜怒为酒使，而谓酒有喜怒之理也。”嵇康使用类比的方法，说明“哀乐”如同“爱憎”是由“贤愚”引起的一样，是有具体原因的，而这些原因又是因人而异的，就如同酒引起醉酒者的哀乐，这些具体的哀乐都是早就蕴藏在醉酒者内心的。由此而言，嵇康“声无哀乐”的“哀乐”是有着具体原因的属于情感范畴的“哀乐”。

通过以上三点分析，有理由认为：嵇康的“声无哀乐”指的是音乐接受者从音乐的声音中是无法得到确定的哀乐情感体验和感悟的。只此而已，至于客体的音乐作品是否可以表达或表现哀乐的情感或情绪，嵇康则不仅没有否定，反而在一定程度上予以了肯定。

第四章　音乐的功能

音乐的功能既是音乐的制作目的也是音乐为什么的原因，所以，音乐的功能也决定着音乐形态、规模、类别。在不同的历史时期，对音乐功能的认识和对音乐的使用也是有所不同的。

第一节　音乐的观风俗、知厚薄、解民情的功能

通过音乐了解社会，了解民情，是中国古代最高统治者掌握国情，正确决策的通用手段。为什么要通过音乐了解国情？因为古人坚信只有音乐才是真实可信的、不可能被伪装的，即“唯乐不可以为伪”（《乐记·乐象篇》），只有音乐透露出来的信息才是真实可信的。“唯乐不可以为伪”虽然是《乐记》的作者发现并归纳出来的观点，但是早在春秋时期，上层社会的士大夫们就已经有从音乐声中去探求国情的社会实践。《左传·襄公二十九年》记载了公元前544年，吴王的第四王子季札

访问鲁国,鲁国的国君为他表演了保存在鲁国的周天子礼乐,季札听了周乐以后给予了精彩的评价:

使工为之歌《周南》、《召南》。曰:"美哉!始基之矣,犹未也,然勤而不怨矣。"为之歌《邶》、《鄘》、《卫》,曰:"美哉,渊乎!忧而不困者也。吾闻卫康叔、武公之德如是,是其《卫风》乎?"为之歌《王》。曰:"美哉!思而不惧,其周之东乎?"为之歌《郑》。曰"美哉!其细已甚,民弗堪也,是其先亡乎?"为之歌《齐》。曰:"美哉,泱泱乎!大风也哉!表东海者,其大公乎?国未可量也。"为之歌《豳》。曰:"美哉,荡乎!乐而不淫,其周公之东乎?"为之歌《秦》。曰:"此之谓夏声。夫能夏则大,大之至也!其周之旧乎?"为之歌《魏》。曰:"美哉,沨沨乎!大而婉,险而易行,以德辅此,则明主也。"为之歌《唐》。曰:"思深哉!其有陶唐氏之遗民乎?不然,何忧之远也?非令德之后,谁能若是?"为之歌《陈》。曰:"国无主,其能久乎?"……

季札由《郑》声的纤细委婉,联想到民众不堪其负,预示国家将亡;由《齐》声的宏大,联想到国势的宏大,预示着国家前途的远大;由《魏》声的飘摇流动,联想到前途的光明和道路的曲折,预示开明智慧的国君以德治国的成功。如此等等,通过音乐感知一个国家或地区的政治经济形势,推知一个国君的治国成败。季札通过音乐探知国家的政治民情,继承了周代通过采集民歌了解民情民意的思想传统,他的精彩评论也为后世发挥音乐认识社会的功能产生了重要的影响。

成书于汉代的《乐记·乐本篇》把季札"乐以知政"的实践经验,上升到一定的理论高度予以总结:

是故审声以知音，审音以知乐，审乐以知政，而治道备矣。是故不知声者，不可与言音；不知音者，不可与言乐。知乐则几于礼矣。

《乐记》认为音乐和政治是相通的，所以通过音乐可以了解政治的情况；不仅如此，《乐记》的主要作者之一毛苌传在《毛诗序》中还认为音乐与人的情感相通，通过音乐还可以了解民众思想情感以至了解社会心理状态。如《毛诗序》开篇即言：

诗者，志之所至也。在心为志，发言为诗。情动于中，而形于言；言之不足，故嗟叹之；嗟叹之不足，故永歌之；永歌之不足，不知手之舞之足之蹈之也。

经过《乐记》和《毛诗序》的理论总结，通过音乐了解国家政治、民众心理的思想进一步成熟了。以至汉代继承秦代建制，设立乐府机构，采集歌谣，帮助国君了解国情，制定正确的治国方略。如《汉书·艺文志》在阐述音乐的功用时说：

自孝武立乐府而采歌谣，于是有代、赵之讴，秦、楚之风，皆感于哀乐，缘事而发，亦可以观风俗。知厚薄云。

《汉书·食货志》则更进一步言明：

男女有不得其所者，因相与歌咏，各言其伤。……孟春之月，群居者将散，行人振木铎徇于路以采诗，献之大师，比其音律，以闻天子。故曰王者不窥牖户而知天下。

难能可贵的是《汉书·食货志》从自然地理环境和民众生活习惯的角度,论述了音乐对地域风貌和人情性格的表现,为通过音乐可以认知社会生活、风俗人情、地理环境的学说增添了新的理论:

凡民函五常之性,而其刚柔缓急,音声不同,系水土之风气。……郑国……土狭而险,山居谷汲,男女亟聚会,故其俗淫。……赵、中山地薄人众,犹有沙丘纣淫乱余民。丈夫相聚游戏,悲歌慷慨,起则椎剽掘冢,作奸巧,多弄物,为倡优。女子弹弦跕躧游媚富贵,遍诸侯之后宫。……卫地有桑间濮上之阻,男女亦亟聚会,声色生焉。故俗称郑卫之音。

地理环境不仅决定了音乐的特点,也决定了生活方式、职业习惯。如郑国的人住在高高的山上,却又要到很深的山谷里去取水,这种环境造成的生活方式为男女之间的相聚提供条件,也就造成了情歌的繁多和男女情爱的交往;赵国和中山国的土地贫瘠人口众多,男人们无所事事,就常聚在一起游戏,则不仅造就了慷慨悲歌的音乐风格,也形成了男人盗墓做倡优,女人出卖声色的风俗。自然环境造就了音乐风格和风俗人情,而通过音乐也可以了解自然环境和风俗人情。

第二节　音乐的修身养性完善人格的功能

《礼记》在总结了先秦儒家关于音乐功能认识的基础上,提出了音乐可以"修身及家,平均天下"观点,认为通过音乐可以涵养和提高人的内在品质;通过音乐可以使一个家族和睦相处;通过音乐可以治理一个国家,使之和谐稳定。

一、音乐的“修内”功能

通过音乐陶冶人的内心修养，以成为道德操守高尚的君子，这是中国古代先贤关于音乐功能认识比较一致的观点。如《礼记·文王世子》所载：

凡三王教世子，必以礼乐，乐所以修内也；礼所以修外也。礼乐交错于中，发形于外，是故其成也怿，恭敬而温文。

古人认为道德修养的本质就是把接受“礼”的约束、遵守“礼”的规定化作自觉的意识和自觉的行为。把“礼”和“乐”结合在一起，构成一项教育内容或政治制度始于西周王朝建立的初期，关于“礼乐”，笔者和刘清涌先生在一篇专论《从孔子乐教到现当代音乐教育》①中曾做过考证：

礼乐在西周不仅是一种教育内容，更是一种政治制度，这个制度与西周王朝几乎是同时建立的。如《尚书大传》载：“一年救乱，二年克殷，三年践奄，四年建侯卫，五年营成周，六年制礼作乐，七年致成王。”西周王朝实行的是一套宗法制度；周天子把土地和奴隶分赐给宗室亲戚，即所谓“受民受疆土”（《大盂鼎》），得到土地和奴隶的宗室亲戚即各国诸侯；诸侯又将所得到的土地分赐给其子孙，即卿大夫；卿大夫再将土地分赐给自己的子孙。从而形成自上而下宝塔式的多级奴隶主统治制度，因而也形成了上下尊卑、亲疏远近的人

① 田耀农、刘清涌：《从孔子乐教到现当代音乐教育》，《乐府新声》（沈阳音乐学院学报）1997年第2期。

伦等级制度,这个等级制度即“礼”。所以,“礼”又是一种多级的政权形式,建立、宣传、维护“礼”也就是建立、宣传、维护周王朝的政治制度和政权统治。

要把对“礼”的接受与遵守化作自觉的行为,必须在人的内心打上“礼”的烙印,把“礼”的观念融化在人的潜意识之中;音乐的“修内”就是通过音乐的中介把“礼”与人的思想意识紧密地结合在一起。只有从人的内心深处解决了对“礼”的接受与遵守,才能从外部维护“礼”的制度的存在,所以,“礼”的制度的制定与维护也就成了“修外”。音乐之所以具有“修内”的功能,首先是因为古人认为音乐中的声音之和与社会中的人伦关系之和具有相似的类比关系,由音乐之和与“礼”的制度之和形成共鸣。其次,“礼”的天敌是“人欲”,人的欲望与“礼”的等级制度构成了不可调和的矛盾;从人的内心深处去熄灭欲望的追求就是从根本上维护了“礼”的制度;淡和的音乐之声与人的平淡心境形成异质同构的共振,平淡的心境造就了无欲无求的心理状态,一个无欲无求的人是绝不可能有悖“礼”行为的,音乐的“修内”就是通过音乐塑造无欲无求的君子心怀和品格。

二、音乐和谐人伦关系的功能

音乐在和谐的人际关系处理中也扮演着重要的角色,如《乐记·乐化篇》所阐述的:

是故乐在宗庙之中,君臣上下同听之,则莫不和敬;在族长乡里之中,长幼同听之,则莫不和顺;在闺门之内,父子兄弟同听之,则莫不和亲。故乐者,审一以定和,比物以饰节,节奏合以成文,所以合和父子

君臣，附亲万民也。是先王立乐之方也。

古代社会中，君臣、长幼、父子、兄弟是几个最主要的人际关系，只要这几对关系处理得和谐了，整个社会和国家也就安定和谐了。古人认为可以通过听音乐的方式，使君臣关系“和敬”了、使长幼关系“和顺”了、使父子兄弟关系“和亲”了。音乐之所以具有和谐人伦关系的功能，是因为音乐的声音组织方式与社会人伦关系的组织方式一样，二者具有类比类推的关系：从音乐的声音构成来看，“审一以定和，比物以饰节，节奏合以成文”就是音乐的构成过程，“审一”就是选择一个最恰当的音，作为所有音的统领，这个音就是“宫”音，宫音是“音之主”，宫音确定以后，音乐就具备了“中和”的基础和前提了；“比物”就是杂比着使用各种乐器，“饰节”就是华美装饰性地演奏音乐，“节奏”指的是音乐起止、长短、强弱、快慢的进行，“合以成文”就是把音乐的诸要素组合成完整的音乐作品。从社会的人伦关系构成来看，“合和”就是用由“宫”统领的和谐的音乐，象征、类比、推及、促成了父子君臣关系的和谐，从而使万民顺从附亲于天子。音乐之和促使人伦之和的原理大致源于中国古老的巫文化，巫文化核心观念之一就是相信一种现象的发生将会影响甚至决定另一种类似现象的发生。如打猎前先杀死一个小动物，相信这将有助于捕猎的成功，虐待一个代表某个活人的布偶，相信所代表的那个活人将会受到同样的折磨。巫文化中的象征、类比、推及，使用在音乐的声音之和与社会人伦关系之和的决定与被决定上。

三、音乐治理国家的功能

治理国家的方法和手段众多，音乐就是中国古代治理国家的手段

之一，如《乐记·乐化篇》记载：

夫乐者，先王之所以饰喜也；军旅鈇钺，先王之所以饰怒也。先王之喜怒皆得侪焉。喜则天下和之，怒则暴乱者畏之，先王之道，礼乐可谓盛矣。

国君通过音乐的“饰喜”，团结国民，形成合力，达到“天下和之”的大一统局面；还可以通过音乐的“饰怒”，显示国家的力量，使“暴乱者”感到恐惧，望而却步。此处的“暴乱者”不是外侵之敌，而是国家内部不遵守“礼”的等级规定，采用暴力手段以获取更高利益等级的人；“军旅鈇钺”指的是手执“鈇钺”扮演军士的乐舞表演。

中国古代关于音乐的“致和”（饰喜）和“示威”（饰怒）功用的发现，说明中国古代的政治家们治理国家时所采取的是主动的防患于未然的基本国策，要把一个国家治理好，首先需要安定团结的政治局面，通过音乐使社会各个等级的民众和谐相处，以潜在地实现国家的统一意志；中国的历代王朝更迭的主要原因是“内忧”而不是“外患”，对“暴乱者”这种“内忧”的防范也是历代统治者施政的主要方面，因此认为应把主要精力放在扼杀“暴乱”意识的产生上，而不是等有了“暴乱”的行为才去镇压上，通过音乐的示威与“饰怒”，使“暴乱者”在采取“暴乱”行动之前就打消和放弃了“暴乱”的打算，这是“不战而屈人之兵”战略思想的体现，也是一种行之有效的治国之道。

第三节　音乐教化民众移风易俗的功能

认为音乐具有感化人心、陶冶性情、教化民众、移风易俗的功能，

这是中国传统音乐美学思想的核心内容之一，甚至认为音乐的起源就在于社会需要通过音乐教化氏族部落成员，使之融合为一个和谐团结的群体，通过音乐去改变不良的社会习俗，从而建立起新的良好的社会风俗习惯。

一、音乐感化人心、陶冶性情的功能

音乐感化人心、陶冶性情是中国传统音乐美学讨论最多的论题之一，虽然中国历史上多次出现儒、道等学术流派百家争鸣的局面，但是几乎所有的学术流派不仅没有否定音乐感化人心、陶冶性情的观点，而且从各自的立场论述了这种可能性。如《乐记·乐化篇》所述：

君子曰："礼乐不可斯须去身"。致乐以治心，则易、直、子、谅之心油然生矣。易、直、子、谅之心生则乐，乐则安，安则久，久则天，天则神。天则不言而信，神则不怒而威。致乐以治心者也，致礼以治躬者也。治躬则庄敬，庄敬则威严。心中斯须不和不乐，而鄙诈之心入之矣；外貌斯须不庄不敬，而易慢之心入之矣，故乐也者，动于内者也，礼也者，动于外者也。

《乐记》认为好的音乐可以"治心"，从而提高人的内心修养，养成平易（易）、正直（直）、慈爱（子）、宽宏大度（谅）的情操和胸怀；礼则可以让人形成外表的庄重、恭敬的行为举止习惯。一个人如果没有养成高尚的情操和博大的胸怀，就会滋生卑鄙欺诈的欲念；一个人如果没有庄重、恭敬的行为举止习惯，就会做出一些轻浮、怠慢事情。所以，"乐"是从人的内心深处形成影响的，而"礼"则是从人的外表形成影响的。音乐影响并决定人的情操品格，作为一种理念，同时也作为一

种传统,成为中国传统音乐美学思想的重要组成部分。战国时的荀子还讨论了音乐陶冶人的情操,养成人的高贵品格的基本原理。

首先,荀子认为,贪图私欲中饱私囊是人“恶”的本性所在。如《荀子·性恶篇》所述:

人之性恶,其善者伪也。……生而有耳目之欲,有好声色焉,顺是,故淫乱生而礼义文理亡焉。

荀子认为人人都是贪图私欲的,所以“恶”是人的本性;那些不恋私欲的“善”也都是伪装出来的样子。因为人生来就有听觉和视觉享受的欲望,所以都贪恋声色,如果顺任人的私欲要求,社会的礼义文理也就消亡了。

其次,荀子认为虽然人有贪图音乐的私欲,但是这种欲望是可以加以引导的,使其向良好的方向发展。即《荀子·乐论篇》所阐述的:

夫乐者,乐也,人情之所必不免也。故人不能无乐,乐则必发于声音,形于动静,而人之道,声音、动静,性术之变尽是矣。故人不能不乐,乐则不能无形,形而不为道则不能无乱。先王恶其乱也,故制雅、颂之声以道之,使其声足以乐而不流,使其文足以辨而不諰,使其曲直、繁省、廉肉、节奏足以感动人之善心,使夫邪污之气无由得接焉。是先王立乐之方也。

荀子认为音乐就是快乐,贪图快乐也是人的本性之一,所以人不能没有音乐;人的快乐需要节制,而体现快乐的音乐也就要有所节制,如果没有节制社会秩序就会出现混乱。周王就是为了防止这些混乱

才制定了雅、颂的音乐加以引导，实现感动人的善心、使邪污的社会风气得到制止。

其三，荀子认为有节制的音乐审美快感才是最高级的审美快感，音乐审美主体必须具备一定的道德修养和文化修养才能达到高级的音乐审美境界。如荀子说：

君子乐得其道，小人乐得其欲，以道制欲，则乐而不乱；以欲忘道，则惑而不乐。故乐者，所以道乐也；金石丝竹，所以道德也。

荀子这里实际上提出了音乐审美的趣味取向问题：有一定道德和文化修养的君子，其音乐审美趣味取向是音乐的内容，即音乐所体现的“道”；而道德和文化修养不高的小人，其音乐审美趣味取向是音乐的形式，即音乐本体的“声”和音乐表演者的“色”。即使君子也有对私欲的贪恋，这就需要以“道”去节制“欲”，这样就可以既从音乐中得到审美愉悦的享受，又可以使自己的心智不至于迷乱。如果把音乐的审美趣味只集中在音乐的声色形式上，就会迷失志向和善心，也就不可能得到真正的审美愉悦。

其四，荀子认为可以感化人心、陶冶性情的音乐是有所选择的，并非所有的音乐都具有这种功用，应该“贵礼乐而贱邪音”。所以，荀子在《乐论篇》中特意提出：

夫声乐之入人也深，其化人也速，故先王谨为之文，乐中平，则民和而不流；乐肃庄，则民齐而不乱。民和齐则兵劲城固，敌国不敢婴也。如是，则百姓莫不安其处，乐其乡，以至足其上矣。然后名声于是白，光辉于是大，四海之民莫不愿得以为师，是王者之始也。乐姚冶以

险,则民流僈鄙贱矣。流僈则乱,鄙贱则争。乱争则兵弱城犯,敌国危之。如是,则百姓不安其处,不乐其乡,不足其上矣。故礼乐废而邪音起者,危削侮辱之本也。故先王贵礼乐而贱邪音。

"礼乐"就是所谓的先王之乐,"邪音"也就通常所说的郑卫之音。荀子认为只有"礼乐"才可以感化人心、陶冶性情、安邦治民;而"邪音"则正好起着相反的作用。

二、音乐移风易俗、改良社会的功能

音乐感化人心、陶冶性情的终极目标是移风易俗、改良社会。关于音乐的这些社会功用,《乐记·子夏论乐篇》曾作过正面的阐述:

今夫古乐,今旅退旅,和正以广;弦匏笙簧,会守拊鼓;始奏以文,复乱以武;治乱以相,讯疾以雅;君子于是语,于是道古,修身及家,平均天下。此古乐之发也。今夫新乐,进俯退俯,奸声以滥,溺而不止;及优侏儒,獶杂子女,不知父子;乐终不可以语,不可以道古。此新乐之发也。

子夏提出古乐可以"修身及家,平均天下"及新乐"不知父子"的主论点:认为新乐可能给社会带来动乱而古乐则可以起到"修身"、"及家"、"平均天下"进而稳定社会秩序的功效。子夏还阐述了古乐作为"德音"可以使君王"既受帝祉,施于子孙"的种种好处;对新乐作了界定,讲明了"祭祀弗用"新乐的道理;并且对古乐教化民众的"官序贵贱,各得其宜"的功用做了说明。

子夏姓卜,名商,子夏是他的字,据司马迁《史记》记载,子夏"少

孔子四十四岁”，当出生于公元前507年。子夏是孔子成名弟子中在文学方面的佼佼者，也是深得孔子赏识的学生，在一次讨论《诗经》的谈话中，子夏问：“‘巧笑倩兮，美目盼兮，素以为绚兮，’谓何也？”孔子回答说：“绘事后素。”子夏立刻追问：“礼后乎？”孔子发现子夏的问题很有深度，由衷地说：“商（子夏）始可与言《诗》矣。”孔子的另一个学生子贡看到老师对子夏评价如此之高，便问道：“师与商孰贤？”孔子回答道：“师也过，商也不及。”子贡不满足于老师的回答，继续问道：“然则师愈与？”孔子明确地回答：“过犹不及。”可见孔子当时已经把子夏与自己平等看待了。得意的学生，子夏的音乐思想与孔子“移风易俗，莫善于乐，安上治民，莫善于礼”（《孝经·广要道》）的思想是一脉相承的；“子夏论乐”也就成为《乐记》的重要思想基础。这一思想又被后世历代史书的“礼乐志”重复引用和提升，逐渐演变为中国古代正统音乐思想。然而，当今人研究这一思想时，总觉得古人言过其实，夸大了音乐的功能，为音乐披上了神秘主义外衣。致使今人对这一音乐思想的评价不高。

三、音乐社会功能得以实现的原因分析

以子夏为代表的儒家学者对音乐教化作用的表述是言过其实故弄玄虚，还是确有其事如是记载？这里，有必要重温一下子夏答魏文侯所问“吾端冕而听古乐，则唯恐卧。听郑、卫之音则不知倦”的一段原文：

郑音好滥淫志，宋音燕女溺志，卫音趋数烦志，齐音敖辟乔志。此四音者，皆淫于色而害于德，是以祭祀弗用也。《诗》云：“肃雍和鸣，先祖是听。”夫肃肃，敬也；雍雍，和也，夫敬以和，何事不行？为人君

者，谨其所好恶而已矣。君好之，则臣为之。上行之，则民从之。《诗》云："诱民孔易"此之谓也。然后圣人作，为鞉、鼓、椌、楬、埙、篪，此六者，德音之音也。然后钟、磬、竽、瑟以和之，干、戚、旄、狄以舞之，此所以祭先王之庙也，所以献酬酳酢也，所以官序贵贱，各得其宜也，所以示后世有尊卑长幼之序也。

子夏劝告魏文侯谨慎对待好新乐恶古乐的个人嗜好，新乐虽然听起来悦耳，却可能淫色害德，古乐听起来虽然枯燥无味，但却可以使官序贵贱各得其所，使尊卑长幼各安其位，可以教化天下臣民遵从社会之序。从字面上看，人们觉得魏文侯是个讲老实话的君王，新乐听起来让人不知疲倦，古乐听起来就想打瞌睡，为什么还要推崇古乐压制新乐呢？此时的子夏未免过于迂腐。

然而这段话的背后却透出这样的信息：新乐与古乐实际上是两种不同性质、用于不同场合的音乐；古乐是用于祭祀的音乐，它有着明确的使用目的，那就是教化臣民遵从社会上的官序贵贱、尊卑长幼的秩序，此时的古乐是与同时进行的祭祀活动合为一体不可分割的，古乐不能脱离祭祀而单独存在，所以古乐不能像新乐那样专供人欣赏。古乐与祭祀仪式同时进行，仪式也就是人们确信如果不按照某种程序操作就会有不幸，如果按照某种程序操作就会实现某种愿望或目的。子夏阐述的就是体现官序贵贱、尊卑长幼的祭祀仪式，只能用古乐而不能用新乐的道理。让臣民各遵其序、各安其所的祭祀仪式，所需要的正是这种四平八稳、令人昏昏欲睡的音乐背景，也正是通过这种四平八稳的古乐，才能把尊卑长幼的观念于不觉之中深入人们的内心深处；魏文侯作为高高在上的一国之君，其本人已无需遵从什么秩序，他当然体会不到古乐此时使人遵从秩序的奥妙所在，他把在祭祀仪式中

听到的古乐与宴饮娱乐时听到的新乐放在一起进行比较，于是得出了听新乐不知疲倦，听古乐则唯恐而卧的结论。

以《乐记》为代表的音乐论著论及音乐功能时通常都是特指这种祭祀仪式音乐亦即古乐。后世音乐学研究者尤其是从音乐美学角度看问题的研究者多把祭祀仪式音乐从祭祀仪式中剥离出来，认为先秦儒家夸大了音乐的功能，有使音乐导向神秘主义之嫌。实际上先秦时期所说的古乐指的就是祭祀仪式音乐，古代各种祭祀仪式统称“礼”，所以乐与礼是密不可分的，乐是礼的形式，礼是乐的内容，古乐也就称为“礼乐”。礼乐在西周初期的时候就已经完善为一种国家制度。由于周人居于政治中心的君主地位，所以“雅”字又渐渐派生出“中心”、“正统”的涵义，成为与“俗”相对的概念，“雅乐”也就成为国家正统的祭祀典礼仪式音乐。所以，古乐、礼乐、雅乐是同一种音乐的三种不同称谓，指的都是国家正统或主流社会的仪式性音乐。仪式音乐与仪式一起实现了仪式的功效，后人在谈论功效时却忽视了仪式，以为这种功效就是音乐自身产生的。对此，子夏本人是很清楚的，只是后人才把仪式音乐中的仪式抽掉，以为一般意义的音乐就应该具有仪式音乐的功效，今人接触这些典籍材料时未做具体分析，就草率地以为子夏等人夸大了音乐的功效。其实，子夏所论之乐是非听赏性的仪式音乐，这种音乐的社会功效是仪式与音乐一起实现的，后人在谈论其功效时通常忽视了仪式，以为只是音乐自身就能产生的。对此，子夏本人是很清楚的，只是后人才把仪式音乐中的仪式抽掉。根据古文献可信度的经验和形式逻辑的推理可以相信周代雅乐确实产生过良好的社会功效。

首先，礼乐一定产生过重要的社会功效。周成王制定的礼乐究竟是否产生过如子夏等人所说的神乎其神的社会功效呢？如《乐记》记

载:“夫乐者,先王之所以饰喜也;军旅鈇钺者,先王之所以饰怒也。故先王之喜怒,皆得侪焉:喜则天下和之,怒则暴乱者畏之。先王之道,礼乐可谓盛矣!”从中国古代文献的一般规律来看,文献总是比较忠实地记载事实,很少见到虚言妄语,古人为什么偏偏要夸大音乐的事实呢?即使古人真的夸大了音乐的事实,他们夸大音乐事实的动机何在,必要性有多大?如果我们找不到古人夸大音乐事实的动机和必要性,就不能简单地认为古人夸大了事实,而宁可相信礼乐在某历史阶段确实产生过如典籍记载的社会功效。

其次,礼乐是“礼”与“乐”的结合而非单纯的音乐本身。关于“礼”,许慎在《说文解字》里释义为:“礼,履也。”段玉裁注曰:“履,足所依也,引申之凡所依皆曰履。”履即鞋,脚有大小,也就必须做出大小不同的鞋子,使大小不同的脚各有恰当的处所。社会中的人也有大小(高低贵贱)的区别,社会必须为不同的人提供得以所依的不同位置,这样,社会才能保持稳定。所以,足之所依曰履,人之所依曰礼。许慎正是用这个精妙比喻为“礼”释义的。所谓“礼”就是等级的规定性,也就是低等级人对高等级人的尊敬与服从。礼乐就是强调等级观念的仪式同音乐结合而成的仪式音乐,礼乐产生的社会功效是仪式与音乐共同实现的。

再次,礼乐就是一种仪式音乐。关于仪式,费孝通曾作过通俗的解释:“如果我们在行为和目的之间的关系不加推究,只按着规定的方法做,而且对于规定的方法带着不这样做就会有不幸的信念时,这套行为也就成了我们普通所谓‘仪式’了。”①西方学者对仪式也有许多精妙的表述,如涂尔干(Durkheim)和拉德克利夫-布朗(Radecliffe-

① 费孝通:《乡土中国》第57页,香港三联书店1991年版。

Brown)曾将仪式视为具有增强作用的集情绪和社会整合的现象。维克多·特纳(Victor Turner)则以象征本质和戏剧论来解释仪式,强调仪式即其文化"动力"(cultural agent)的、能动的、颠覆性的、创造性的社会批评的图景。克利福德·格尔茨(Clifford Geertz)认为仪式就是圣化了的行动,使生存的世界和想象的世界借助于一组象征形式而融合起来,变为同一个世界,构成了一个民族的精神意识(Geertz, 1973)。① 整合这些观点,对仪式的理解和定义可从仪式的结构形式和功能目的两个层面去看,从结构形式上说,仪式是人类独有的具有符号性、象征性、表演性和传统性的行为方式和行为过程。从功能目的上说,仪式是为处理各类关系、统一群体思想意识,经约定俗成的或特意设计的交往方式和教育方式。不幸的是仪式的教育意义一直被教育家们所忽视,20 世纪 90 年代初,我国开始重视升国旗仪式的教育意义,这可视为现代中国仪式教育的一个范例。

祭祀音乐追求的不是它的听赏性而是它的实用性,祭祀音乐实用性功能的实现是不能脱离祭祀活动本身的。后世音乐学研究者尤其是从音乐美学角度看问题的研究者多把先秦祭祀音乐从祭祀活动中剥离出来,认为先秦儒家夸大了音乐的功能,有使音乐导向神秘主义之嫌。实际古乐与礼是密不可分的,乐是礼的形式,礼是乐的内容故又合称为"礼乐",如《乐记》说:"夫乐者,先王之所以饰喜也;军旅鈇钺者,先王之所以饰怒也。故先王之喜怒,皆得侪焉:喜则天下和之,怒则暴乱者畏之。先王之道,礼乐可谓盛矣!"可见先秦礼乐的教化作用并非单指音乐,而是指包括音乐在内的各种礼仪活动共同实现的社会功效。

---

① 郭于华主编:《仪式与社会变迁》第 1 页,社会科学文献出版社 2000 年版。

第四节　音乐的养生健体功能

通过音乐可以使人的身心康健是中国传统音乐美学中一个值得注意的观点。人的身心康健有躯体康健和心理康健两个方面，而心理康健更为重要；但是，即使身心康健的人也可能受到他人的伤害，通过音乐还可以有效地避免他人的伤害。

一、音乐“养神”的功能

人的心理康健很大程度上在于保持长时间的愉快情绪。愉快情绪的获得主要来自物质上和精神上的满足，但是，实际生活中总是难以实现连续不断的物质和精神的满足。中国古代先贤们发现音乐可以不通过实际的欲望满足而使人们进入欲望满足后愉快的情绪状态，从而保持良好的心理康健。“乐者乐也”就是一个了不起的发现。如《乐记·乐象篇》所说：

故曰：“乐者，乐也。”君子乐得其道，小人乐得其欲。以道制欲，则乐而不乱；以欲忘道惑而不乐。是故君子反情以和其志，广乐以成其教。

《乐记》认为音乐可以使人快乐，君子从音乐之中可以得到道德提升的快乐，小人从音乐之中可以得到欲望满足的快乐。

现代情绪心理学研究认为，一个人应该不断转换情绪状态，如果长时间地保持一种情绪状态不变，将会是一种心理折磨。特别是当人们处于悲伤的情绪状态时，希望通过相反的快乐的音乐情绪将其解脱出来的

做法不仅是愚蠢的，也是不切实际的，悲伤情绪状态下的人们更需要悲伤情绪的音乐慰藉，此时的音乐就像是一个知心朋友，进入内心世界与你分享着悲伤痛苦，同时也使自己的悲伤痛苦得以缓解。实际上，中国古代的先贤们也已经发现人的情绪需要不断转换，并且可以通过音乐让人们进入各种不同的情绪状态，得到相应的情绪慰藉。

如阮籍在《乐论》中就有类似的表述：

乐者，使人精神平和，衰气不足，土地交泰，远物来集，故谓之乐也。嘘唏伤气，寒暑不适，庶物不遂，虽出丝竹，宜谓之哀。奈何俯仰叹息，以此称乐乎？

阮籍虽然是以批评的口吻指出一些“嘘唏伤气”的哀伤音乐也被当作了快乐的音乐使用或赏听，但实际上却指出了音乐不仅可以使人快乐也可以使人忧伤的事实；阮籍原本是为了维护“乐者乐也”的儒家音乐审美情趣才提出了这个论题，然而却道出了音乐可以表现或导致悲伤的另一个侧面。同时，阮籍在自己的音乐听赏实践和器乐演奏实践中也经常体验或表现着悲伤的情感。如阮籍在自己的诗作中就留下了这样的诗句：

夜中不能寐，
起坐弹鸣琴。
……
徘徊将何见？
忧思独伤心。
（《咏怀》第一首）

生命辰安在?
忧戚涕沾襟。
……
青云蔽前庭,
素琴凄我心。
(《咏怀》第四十七首)

东汉末年,社会动乱,妻离子散、朝不保夕已经成为一种常态,所以,反映在文学艺术作品的悲观主义情调也就比较多见,通过音乐抒发自己的忧伤情感或者从音乐的悲伤情绪中寻求情感共鸣、寄托哀思,也就比较常见了,蔡文姬、阮籍等都是当时具有代表性的悲情主义音乐家。

二、音乐“养身”的功能

人的生命体只有在良好的生存环境中,遵循生命体生存的客观规律,才能更长久地保持存在,良好的生存环境包括物质的和精神的两个世界,人的生命体在精神世界里的生存环境远比物质世界里的生存环境重要得多。音乐可以给人的生命体在精神世界的存在提供一个良好的生存环境。

如《乐记·乐化篇》说:

故听雅颂之声,志意得广焉;执其干戚,习其俯仰诎信,容貌得庄焉。

听雅颂之类的音乐,可以使人的气度胸怀开阔,手执干戚之类的舞具,练习俯仰屈伸的舞蹈,可以使人的形体容貌端庄。有了宽广的

胸怀就可以保持超脱愉悦的心情，有了端庄形体容貌就可以得到更多的尊敬和爱戴。音乐使人愉悦，音乐使人端庄，音乐塑造了一个可以获得更多精神愉悦的主体，经过音乐塑造的这个主体，即使在恶劣的物质世界里也可以比他人获得更多的精神愉悦。

嵇康在《答向子期难养生论》中提出了音乐可以“和心养神”的养生论观点：

窦公无所服御而致百八十，岂非鼓琴和其心哉？此亦养神之一征也。

窦公是汉代桓谭《新论·琴道》中记载的一个双目失明的长寿奇人，一百八十岁了，依然健在，汉文帝见了觉得非常奇观，就问他为何如此长寿？窦公告诉汉文帝，自己十三岁时失明，父母哀怜他不及其他孩子，就教他弹琴，他就是通过弹琴养身从未服用过长生之药。嵇康通过窦公的事例，阐述了音乐之所以和心养神的道理：

以大和为至乐，则荣华不足顾也。以恬澹为至味，则酒色不足钦也。苟得意有地，俗之所乐皆粪土耳，何足恋哉？……有主于中，以内乐外，虽无钟鼓，乐已具矣。

嵇康认为只要大和的至乐融入人心，就会把世间的种种荣华乐趣视为粪土一般不顾恋、不钦羡，只要融入人心，即使听不到钟鼓之乐，音乐也会在内心使人快乐安详，使人长寿健康。

三、音乐“护身”的功能

音乐可以营造良好的生存环境,使生命体按照自身存在的客观规律保持长生,这个客观规律也就是所谓“天理”的一个组成部分。如《乐记·乐本篇》所言:

人生而静,天之性也;感于物而动,性之欲也;物至知之,然后好恶形焉。好恶无节于内,知诱于外,不能反躬,天理灭矣。夫物之感人无穷,而人之好恶无节,则是物至而人化物也。人化物也者,灭天理而穷人欲者也。于是有悖逆诈伪之心,有淫佚作乱之事。是故强者胁弱,众者暴寡,知者诈愚,勇者苦怯,疾病不养,老幼孤独不得其所,此大乱之道也!

人的天性本来是好静的,是外物引起了人的种种欲望,当人的欲望恶性膨胀得不到节制以后,就难以恢复人的天赋本性和善良的德性,这时,人得以存在的天理消失了,于是就出现了种种动乱。“天理”与“人欲”是对立的两极,当天理得以贯彻的时候,自然、社会、自然与社会三者的关系都是和谐的,人的肉体存在于和谐的自然与社会之中,可以得到安全的保障;可是,当“天理”熄灭、人欲横流的时候,各种动乱纷至沓来,人的肉体存在就受到了威胁和危害;音乐是存“天理”灭“人欲”的重要方式,所以音乐还可以从根本上保护人的生命安全。

第二单元
中国传统音乐表演理论

音乐表演也就是把构想中的音乐作品转变为音乐音响的行为过程。中国传统音乐的音乐表演与音乐创作一直是交织在一起的，所以中国传统音乐没有形成完整的作曲理论体系也没有形成完整的作曲技术体系，某些作曲观念也是在音乐表演经验或音乐表演理论的表述中得以体现的。中国传统音乐的表演理论分为声乐的“唱论”和器乐的“琴论”两个体系，两个体系既各自独立又相互影响。

第一章　声乐表演理论

人声之乐是中国传统音乐的重要组成部分，从中国传统音乐现存曲目来看百分之九十以上都是声乐曲。中华民族是一个十分喜爱歌唱的民族，在浩繁的历史典籍中记载了许多关于歌唱的传说，留下了许多珍贵的歌唱艺术实践经验，中国传统声乐技术理论也就散布于这些记载中。张羡声教授在研究中发现：中国传统声乐技术理论在漫漫五千年的历史传承中，因人们审美趣味的转移而出现几次大的发展和变化。总起来看，以审美趣味为导向的声乐技术理论的发展与变化大致经历了3个历史时期：上古时期以“声”为旨趣的技术理论；中古时期以“情”为旨趣的技术理论；近古时期以“义”为旨趣的技术理论。①

① 张羡声：《从审美兴趣的转移看中国古代声乐史的发展》，《中国音乐学》2003年第4期。

第一节　以“声”为旨趣的上古时期声乐技术理论

从三代至秦汉的上古时期，人声歌唱的声乐被认为是远在乐器演奏的器乐之上的高等级音乐，如《礼记·郊特牲》说：“歌者在上，匏竹在下，贵人声也。”①人们对声乐的审美趣味也主要集中在歌唱者所唱的声音本身上，所以，歌唱者非常注意歌声音量的宏大、连贯、弹性和音域的宽广，欣赏者也往往以此为标准对歌手的歌唱作歌唱技术性的评价，歌词的内容和歌曲的情感则相对居于次要地位。这种情况从《列子·汤问》记载的“余音绕梁”的故事中可见一斑：

昔韩娥，东之齐，匮粮，至雍门，鬻歌假食。既去而余音绕梁欐，三日不绝。左右以其人弗去。过逆旅，逆旅人辱之。韩娥因曼声哀哭，一里老幼，悲愁垂涕相对，三日不食。遽而追之，韩娥还，复为曼声长歌，一里老幼喜跃抃舞弗能自禁。忘向之悲也。乃厚赂发之。故雍门之人至今善歌哭，放娥之遗声。

“匮”：缺乏。“鬻”：卖；“假”：借，这里指的是“换取”；“三日”：三是概数，三日，指的是多日；“遽”：迅速；“逆旅”：野蛮不讲礼教的旅店；“曼声”：长音的歌唱方法；“抃”：两手相击，“抃舞”：挥舞双手击拍；“哀哭”：古人称悲歌为“哭”，情绪欢乐的歌曲才称“歌”，哀哭即哀歌；“长歌”：曲调悠长、委婉，节奏宽广舒展，速度徐缓，情绪乐观，篇幅较大，需要较高歌唱技术演唱的歌曲；“厚赂”：厚重的钱财、礼物。这

① 转引自蔡仲德：《中国音乐美学史》第556页，人民音乐出版社1995年版。

段原文说的是韩国的韩娥东游齐国时候断了粮食和盘缠，不得不在齐国雍门卖唱求食；她离去数日之后，歌声似乎还在雍门一带环绕，周围的人还以为韩娥没有走。韩娥路过一家恶旅店时，旅店的人侮辱她，韩娥因此用悠长、委婉的长音歌唱方法歌唱了一曲悲歌，当地的乡里老幼被歌声感动，个个都悲愁得垂泪相望，不思饮食。于是，他们马上派人把韩娥追回来。韩娥又用长音的歌唱方法为当地居民唱了一曲情绪欢乐的大型歌曲，人们听了韩娥的歌唱不禁高兴喜悦得跳起舞来，忘记了往日的悲愁。于是人们赠予韩娥厚重的礼物，送她上路。雍门一带的居民至今还善于歌唱欢歌与悲歌，这是他们在效仿韩娥的歌唱。从“余音绕梁”的故事中，我们至少可以获得以下材料：

其一，韩国在今河南省的北部，齐国在今山东北部和河南东南部，两国一西一东，即使今日也有较大的方言差别，两地原生民歌的歌词易地歌唱时很难被听懂，然而，韩国韩娥的歌唱竟能如此感动齐国的听众，显然不是歌词内容而只能是歌曲的旋律或歌唱技术。

其二，从“余音绕梁欐，三日不绝”的描写来看，韩娥的歌唱给齐国雍门人留下深刻印象的只能是韩娥高超的歌唱技术而不可能是歌曲的旋律。

其三，从韩娥遇“恶旅人辱”时用“曼声”歌唱的“哀哭”和被齐人复请回来后仍用“曼声”歌唱的“长歌”来看，“曼声”应是一种歌唱方法，而“哀哭”和“长歌”则是具有不同哀乐情感内容的两种歌曲体裁；而韩娥在“鬻歌假食”时的歌唱之所以“余音绕梁”，一定也是使用“曼歌”的歌唱方法。

其四，只有悠长的、高频率的、富有穿透力的声音才会有“余音绕梁”效果，而悠长的、高频率的、富有穿透力的歌声是需要坚实的气息支持和高位置的头腔共鸣才能获得的，“曼声”就是这些歌唱技术集中

体现的歌唱方法。

其五,真正使齐人感动的是韩娥的“曼声”而不是具体的“哀哭”或“长歌”,从民歌流传规律和明、清“四大声腔”的流布情况来看,歌唱方法比旋律和唱词更容易模仿和流传,所以,韩娥离开雍门后,雍门之人所“放(仿)娥之遗声”也不是具体的“哀哭”或“长歌”而只能是韩娥留下的“曼声”。

对歌唱技术和歌唱效果的重视还可从“响遏行云”的传说中得到进一步证实,《列子·汤问》记载:“薛谭学讴于秦青,未穷秦青之伎,自谓尽之,遂辞归。秦青弗止,饯于郊衢,抚节悲歌,声振林木,响遏行云。谭乃谢求返,终身不敢言归。”“讴”:歌唱;“伎”:技术、技艺;“抚节”:击拍;“遏”:阻止。这段原文是说,薛谭向秦青学唱歌,他并未把秦的歌唱技术学完就自以为学尽了,于是就想出师回家。秦青并未制止,在郊外的大道旁为薛谭饯行,打着拍子高歌了一曲悲歌,歌声把周围的树木振动得摇晃起来,歌声把天上飘动的白云也阻遏住了。薛谭立刻要求继续学习,再也不敢提出师回家的事了。“响遏行云”的传说表明:

其一,声乐技术已经成为一门专项技术,并且在当时已经有了职业化的声乐教学活动;

其二,人们对声乐技术已经有了精益求精的要求,而且当时的声乐技术已经非常复杂难学,非一朝一夕可以学成;

其三,音量和音域已经是当时声乐技术追求的主要目标。“声振林木”的声音应是洪亮厚重的低音区,这需要厚实的胸腔共鸣才能获得。“响遏行云”的声音应是清脆明亮的高音区,这需要贯通的气息和口腔与头腔共鸣的混合共鸣才能获得。秦青正是具有这样宽广音域和洪大音量的职业声乐教师。

职业化的声乐教学和对宽广音域的追求从《韩非子·外储说·右

上第三十四说》的记载中可以得到直接的证明："夫教歌者，使先呼而诎之。其声及清徵者，乃教之。一曰：教歌者先揆以法：疾呼中宫，徐呼中徵。疾不中宫，徐不中徵，不可谓教。""呼"：大声；"诎"（qu）：通"屈"，曲折；"清徵"：高八度的徵音，（其音高大约为小字二组 g^2）；"揆"：揣度；"疾"：快速；"徐"：慢速。这里记载的其实是一则声乐教师招收学生的录取标准，说的是声乐教师在招收学生时，先让学生大声地歌唱出曲折的曲调，其音域高音达到高八度徵音的人才可以收而教之。另一则（标准）说：教歌者招收学生时先想出（测试）办法：（让学生）快速大声地唱达宫音，慢速大声地唱达徵音，快速歌唱达不到宫音，慢速歌唱达不到徵音（音域约为十二度）的人就不具备学习声乐的条件。

由于歌唱技术是当时歌曲审美的主要价值取向，而歌唱技术通常又是由具体歌手体现的，所以，具有高超歌唱技术的歌手往往成为人们赞美和崇拜的对象，而且一个技术好的歌手的歌唱还会吸引众多的效仿者，形成以歌手为中心的歌曲文化区域。如《孟子·告子》记载："昔者王豹处于淇而河西善讴；绵驹处于高唐而齐右善歌。"意思是：从前，有个叫王豹的（著名歌手）住在（卫国的）淇河边，所以他所在的河西地区的人都擅长唱歌；绵驹住在高唐，所以他所在的齐国西部地区的人也都擅长歌唱。可见是王豹和绵驹的歌唱带动了所在地居民的歌唱兴趣，同时两地群众对歌曲的喜爱和对歌唱技术的审美追求也促成了像王豹和绵驹这样的著名歌手。

《乐记·师乙篇》还详细记载了当时著名乐工师乙的歌唱理论。师乙首先阐述了歌手应选择适合他性格、修养的作品歌唱的道理，并解释了几部代表作品的来历及风格："爱者，宜歌《商》。温良而能断者，宜歌《齐》。……宽而静柔而正者，宜歌《颂》。广大而静、疏达而信者，宜歌《大雅》。恭俭而好礼者，宜歌《小雅》。正直而静、廉而谦

者,宜歌《风》。肆直而慈爱,商之遗音也;商人识之,故谓之《商》。《齐》者,三代之遗声也;齐人识之,故谓之《齐》。……"接着师乙对他的歌唱技术作了言简意赅、石破天惊的理论总结:"故歌者上如抗,下如坠;曲如折,止如槁木;倨中矩,句中钩;累累乎端如贯珠。""抗":向上用力、举起;"坠":向下用力、落下;"槁木":枯木;"倨":傲慢、矩形的垂直线;"矩":法度、规则、角尺;"句":曲折、矩形的横折线所形成的角;"钩":弯曲、圆规;"贯珠":一串珠子。清人在诠释师乙这段话时将其作为欣赏者的心理感受,认为"声上声,感动人心,意如似抗举也 。……音声大屈曲,感动人心,如中当于钩也。"①现当代出版的中国音乐史著作虽然将这段话视为歌唱理论,但由于采用的是直译的方法,译文未能充分地将原文的思想表达出来。笔者反复揣度,试译如下:

所以,歌唱者唱高音时要用如同向上抗举般的感觉歌唱,唱低音时要用如同向下坠落般的感觉歌唱;唱到歌曲转折的地方时要有像折断树枝那样(迸发性感觉);唱到歌曲的休止处要(收得住)像枯木那样寂然无声;刚直铿锵的歌曲要恰到好处地唱出它刚强的特点,曲折婉转的歌曲要恰到好处地唱出它委婉的特点;(歌声)要像一颗颗穿成串的珍珠(具有颗粒感)。

师乙的歌唱理论突出了4点:

其一,指出了唱高音和低音时的发声感觉、着力方向和高声区与低音区的共鸣位置;

其二,强调了具有迸发性的"音头"或"喷口"的重要意义;

---

① 《康熙字典》,上海书店出版社1985年版。

其三，指出要妥善处理刚强性（倨）和委婉性（句）两种不同风格的曲调或作品的问题；

其四，强调歌唱时每个字音要有弹性，歌声不仅要有连贯性还要有颗粒感。

师乙的歌唱理论是纯声乐技术性的，其关键点在“声”本身，这与当时的声乐审美趣味集中在“声”是一致的。师乙的歌唱理论及他对歌声的洪大音量、宽广的音域和刚柔恰当的音色等价值取向和当代的声乐技术与在音强、音高、音色上的价值取向也有许多相通的地方。

第二节　以“情”为旨趣的中古时期声乐技术理论

魏晋至隋唐的中古时期，人们对声乐的审美趣味悄然发生了变化，这些变化主要体现在3个方面：

第一，歌词跃升为声乐作品的主要方面。魏晋以后，声乐作品的歌词日益成为人们关注的主要方面，如嵇康的《声无哀乐论》虽然否定音乐有任何哀乐的情感内容，但他认为歌词是具有感动人情感的重要作用的：“夫内有悲痛之心，则激哀切之言。言比成诗，声比成音。杂而咏之，聚而听之。心动与和声，情感于苦言，嗟叹未绝，而泣涕流涟矣。正言与和声同发，将使听是音也，必闻此言。诚动于言，心感于和。”嵇康认为：当人有悲痛心情的时候，就会激起他哀切的语言。将哀切的语言组织起来就成为诗（歌词），把声音组织起来就成了音乐（曲调）。将歌词与曲调合在一起歌唱出来让人赏听，人心将会被音乐（曲调）激动起来，而苦言（歌词）感发人的情感。此时如感到嗟叹还不够的话，就只有哭泣流涕了。当歌词与曲调同时歌唱出来的时候，将会使人听到这样的歌声，必然也会听到歌词。歌词牵动人的情感，

曲调驱动于人的内心。

再如南朝文艺批评家刘勰在《文心雕龙·乐府篇》中说:“故诗为乐心,声为乐体。乐体在声,瞽师务调其器;乐心在诗,君子宜正其文。”刘勰不仅将声乐作品截然分为“诗”(歌词)、“声”(曲调)两个部分,而且这两个部分是有轻重之分的,他将声乐作品的曲调称为“乐体”,让“瞽师”去“调其器”;将歌词称为“乐心”,让“君子”去“正其文”。“瞽师”是社会地位十分低下的盲人乐工。“君子”则是有较高社会地位的文人、官员。唐代曲子的歌词更是多由当时著名的文人雅士所写,并且相同的曲调可以填上不同的歌词,所以,在客观上歌词也往往成为更加被关注的方面。在歌词被更加关注的同时,被冷落或淡化的不仅仅是歌曲作品的曲调,更包括了演唱歌曲的声乐技术。

第二,歌曲的情感跃升为审美趣味的主要方面。如李泽厚先生指出的:“魏晋是一个重‘情’的时代。”①西晋时期的陆机在《文赋》中开宗明义地指出:“诗缘情绮靡”的思想,认为诗歌是由情而生的,这标志着儒家“诗言志”时代的终结,文艺作品也从这个时代开始更多地进入个人创作,艺术家们十分注重将自己的情感注入作品之中,同时人们也十分注重从艺术作品中领悟到作者的情感并与之形成情感共鸣。如刘勰也在《文心雕龙》中提出“昔诗人什篇,为情而造文;辞人赋颂,为文而造情”的“情文”说。嵇康的《声无哀乐论》也不否认听“声”动情的想象,只是认为“哀乐自以事会先遘于心,但因和声以自显发”,就是说“情”不是产生于听到歌声以后,而是“情”先于听到歌声前已存在听者的内心,是听到歌声以后显露出来的,所以嵇康又说:“和声之感人心,亦

---

① 李泽厚、刘纲纪主编:《中国美学史》第二卷(上)第271页,中国社会科学出版社1984年版。

犹酒醴之发人情”，说的是歌声就像酒一样，所触发的只是已经存在于喝酒者内心的哀乐之情，因此歌声也就和酒一样本身并无哀乐。

第三，综合性的声乐表演跃升为主要演唱形式。汉代“相和歌”出现以后，“清商乐”、“吴声”、“西曲”和唐代的“曲子”等歌唱加器乐伴奏的演唱形式也先后在宫廷和民间日益普遍，伴奏的乐器日渐增多；隋唐以后，为声乐伴奏的器乐甚至在比重上超越了声乐，逐渐取得相对独立的地位；东晋以后，随着与西域民族交往的加深，其他兄弟民族的音乐（主要是器乐）和舞蹈逐渐成为中国音乐的主要组成部分，歌、乐、舞为一体的大型歌舞套曲（隋唐大曲）成为隋唐时期社会主流音乐形式。因此，对声乐技术的审美趣味在一定程度上被分散了。

虽然中古时期因器乐和舞蹈的兴盛使声乐有所淡化，并且认为歌曲的歌词在表情和动情方面有更加重要的意义，对歌曲的曲调和歌唱技术有所冷落，但还是认为人声歌唱是最富有艺术魅力的音乐表演形式。如东晋时期的陶潜在《晋故征西大将军长史孟府君传》中记载：“问听妓，丝不如竹，竹不如肉（人声）。曰：渐近自然。”关于陶潜的“丝竹肉”排序，蔡仲德先生认为：“弦乐（丝）用手，远于自然，管乐（竹）用口，较近自然，声乐（肉）用喉，最近自然，最自然的音乐是人的歌唱。这是以自然为美，以自然为音乐的审美准则。”①

令人费解的是蔡仲德先生未能解释为什么口比手接近自然，而喉又比口接近自然，如此推理是否心比喉更接近自然呢？而恰好人心与自然又是相对应的。魏晋时期“自然”与“名教”是两个对立的概念，也是当时清谈辩难的重要问题。“自然”即天成，名教乃人为，魏晋时期的文人多崇尚自然，如嵇康在《释弘论》中认为：“达乎大道之情，动

① 蔡仲德：《中国音乐美学史》第556页，人民音乐出版社1995年版。

以自然,则无道以至非也。……乃为绝美耳。”如何才能实现这种“绝美”的自然呢,嵇康认为“六经(名教)以抑引为主,人性以从欲为欢。抑引则违其愿,从欲则得自然。”进而提出了著名的“越名教而任自然”的思想。可见自然也就是人的本性和不受社会制约的、自由的欲望与情感。陶潜同样也是崇尚自然的代表人物,写了许多山水田园诗歌,他不为世间“五斗米折腰”而归隐山林,复回自然。陶潜说的“渐进自然”与嵇康说的“从欲则得自然”都指的是体现人本性的情欲或情感的自然。魏晋的诗重“情”,所以,由人声歌唱出来的“诗”比竹类乐器和丝类乐器奏出来的乐要更接近于“情”和自然。竹类的吹管乐器与人声歌唱一样,都需要用气息作为发声的动力,一个声音发出以后可以根据需要持续不断,并且可以在发声时通过对气息的控制使这个持续音作强度和高度的变化;不同的是竹类乐器无法把“诗”的意思直接奏出来,因而不能像人声歌唱那样更接近“情”与自然,所以“竹不如肉”。“丝”是弦类乐器的统称,魏晋时期的弦类乐器主要有琴、瑟、筝、阮、筑等,这些弦类乐器都是由弹拨或打击发声的,所以,一个声音奏出以后其强度立即呈递减状态,声音在持续过程中只能做十分有限的音高变化而无法做任何强度的变化,无法像竹管类乐器那样对一个持续音做高低强弱的委婉变化,所以“丝不如竹”。当然,拉弦类乐器可以和竹管类乐器一样对一个持续音做高度和强度的变化,但以胡琴为代表的拉弦类乐器宋代以后才普遍使用。可见,所谓“丝不如竹,竹不如肉”是就对人的情感的表现和激发的程度提出的,陶潜的“渐进自然”同样是这个意义。唐代的段安节在《乐府杂录》中也有类似的说法:“歌者,乐之声也。故丝不如竹,竹不如肉,迥居诸乐之上。”《乐府杂录》约成书于晚唐,书中内容有不少具有这个时期的总结意义,段安节称“声乐居于诸乐之上”,既是对先秦“贵人声”思想的继

承，也是对唐代声乐艺术现状的真实记载，同时也印证了陶潜的“渐进自然”思想。但是，先秦的“贵人声”音乐审美趣味与段安节说的声乐“居诸乐之上”的内涵并不一样，先秦的“人声”是就人声音色本身而言的，陶潜和段安节的“肉声”是就人声除了具有音乐的曲调之外还可以表达歌词内容的声乐艺术的综合性而言的，是歌词上升为歌曲作品主要方面的体现。

中古时期的典籍虽也记载了一些著名歌手，但由于音乐审美趣味的转移，不仅数量较上古时期少，而且多是对歌手歌唱的表情、仪态、效果的描写，很少涉及具体的声乐技术。如宋吴曾《能改斋漫录》(1157)卷十转载唐代崔令钦语：“教坊任智方四女皆善歌，其中二姑子吐纳凄婉，收敛浑沦；三姑子容止闲和，傍观若意不在歌；四姑子发声遒润，虚静似从空中来。”①说的是：“二姑子善于运用声音，深刻地表达凄凉委婉的情调，她的声音有含蓄，但又十分饱满而完整；三姑子的态度，非常自然，她那种轻松闲雅的样子，给人一个毫不紧张的感觉；四姑子的歌唱声音，结实而又圆润，她在轻声歌唱的时候，她的声音是虚虚的，静静的，好像是从天空远处传来。”②

在重“情”的中古时期，对“声”的审美追求并没有放弃，而且，声乐的发声技术也有了重大发展。

如《乐府杂录》就记载了一位叫永新的歌手所具有的大号女高音那种洪亮的音色和强大的穿透力：

开元中，一日，赐大酺于勤政楼，观者数千万众，喧哗聚语，莫得闻

---

① 转引自杨荫浏：《中国音乐史稿》第241页，人民音乐出版社1981年版。

② 杨荫浏：《中国音乐史稿》第240—241页，人民音乐出版社1981年版。

鱼龙百戏之音。上怒,欲罢宴。中官高力士奏请命永新出楼歌一曲,必可止喧。上从之。永新乃撩鬓举袂,直奏曼声。至是广场寂寂,若无一人。

《乐府杂录》还对当时的声乐技术做了简短的总结:“善歌者,必先调其气。氤氲自脐间出,至喉乃噫其词,即分抗坠之音,即得此术,即可致遏云响谷之妙也。”“氤氲”:烟或气浓盛不绝的样子;“噫”:发音,说的是善于歌唱的人,必定要首先调整好气息。让气息坚实集中地从腹部脐间的位置源源不断地向上呼出,当气息到达喉部的时候,由分节发音器官发出歌词的读音,然后再根据高低音的具体情况分别做在不同的共鸣腔或做“抗”或“坠”的共鸣,只要掌握了这种声乐技术,就可以获得遏止行云、震响山谷的声音效果。段安节的声乐理论在师乙的基础上有所发展,明确地把歌唱的呼吸方法和气息的作用提到重要位置,并且将气息支点的位置、气息运行的通道、咬字发声的部位和把高低不同的音放在不同的共鸣腔进行共鸣的方法交代得清清楚楚。

所以,有理由相信,中国古代的声乐技术至唐代已较为成熟了。只是由于以上3个原因,中古时期的文章典籍较少提到具体的声乐技术理论问题。

第三节　以“义”为审美旨趣的近古时期声乐技术理论

宋、元、明、清的近古时期,中国的声乐审美趣味又发生了一次大的变化,这次变化的主要特点是:声乐作品歌词的实际意义超过了歌词蕴涵的情感而成为歌曲欣赏的主要方面;声乐作品的曲调被放在次要位置;声乐技术理论主要是“咬字吐字”的正音理论。

首先，歌词成为声乐作品的主要方面。就整体而言，中国古代声乐作品大致经历了写意、抒情、叙事三个大的历史阶段，并且这三个历史阶段正好与上古、中古、近古三个历史时期相对应。三代和秦汉的上古时期，以《诗经》、《楚辞》、《乐府》为代表，大部分作品以现实主义的手法，通过对当时社会与自然的写意式的叙事、描述，间接地表达情感或态度；也有一部分作品以浪漫主义的手法，用大写意的笔触，描绘了人的主观世界。魏晋和隋唐的中古时期，以“清商乐”、“吴声”、“西曲”、“曲子”为代表，多以浪漫主义或浪漫主义与现实主义相结合的手法，抒发细腻、复杂的主观情感或感受。宋元明清的近古时期，主流社会的声乐作品逐渐转化为说唱艺术和戏曲艺术的组成部分，声乐成为说唱和戏曲详细叙事的主要艺术手段。当然，这种转化是缓慢渐进的和复杂多样的：早在汉代，乐府作品中就已经出现了《陌上桑》、《孔雀东南飞》等故事情节完整、人物形象鲜明的长篇叙事歌，用声乐的方式歌唱一个完整故事遂在民间酝酿、流行，北朝民歌甚至还出现了像《木兰辞》这样的叙事歌名篇。自宋代开始，随着手工业、商业的发展和大都市以及市民阶层的兴起，声乐艺术的商品化日益浓厚，以市民为主体的声乐欣赏者们的审美兴趣渐渐地转向歌唱的故事情节，瓦肆勾栏里的“诸宫调”、“鼓子词”等说唱艺术和“百戏”、“杂剧”、“南戏”等戏曲艺术渐渐成为主要的审美对象；要让观众听懂唱词也因此成为声乐技术的首要要求。

其次，曲调成为声乐作品的次要方面。当时的歌坛有一种重视文学轻视音乐的总体倾向，主要表现在三个方面：“第一，是忽视乐曲，而仅仅重视歌词的意义（‘义’或‘义理’）；第二，是忽视与歌词合成一体的乐曲内容，而仅仅抽象地采用歌词的结构形式，用作写作诗词的格律；第三，是索性连歌词的内容都不管，而仅仅根据了旧歌的标题大

意,而写作一些内容与之毫不相干的诗词。"①如宋代王灼在他的《碧鸡漫志》里就说:"视诗歌为歌曲的主体,视音乐为从属于诗的副产物"②;并且认为这正是古乐与今乐的区别所在:"古人因事作歌,输写一时之意,意尽则止,故歌无定句;因其喜怒哀乐,声则不同,故句无定声。今音节皆有约束,而一字一拍,不敢增损,何与古相戾欤?予曰:皆是也。今人固不及古,而本之性情,稽之度数,古今所尚,各因其所重。……古人岂无度数,今人岂无性情?用之各有轻重,但今不及古耳。今所行曲拍,使古人复生,控未能易。"与王灼同时代的郑樵在他的《通志·正声序论》中对这种倾向提出了批评:"古之诗曰歌行,后之诗古近二体。歌行主声,二体主文。诗为声也,不为文也。……凡律其辞谓之诗,声其诗则谓之歌。作诗未有不歌者也。……二体之作,失其诗矣。纵者谓之古,拘者谓之律。一言一句,穷极物情,工则工矣,将如乐何?"这种批评虽已经无法挽回当时业已形成的大局,但从这种批评中可以窥知当时歌坛重文轻声的情况。

其三,近古时期的音乐专论、专著众多,这些论著多偏重咬字吐字的正音技术与理论,较少见到像《乐记·师乙篇》和《乐府杂录》中的那些关于声乐技术问题总结性的专论了。

近古时期较有代表性的几部主要声乐专著或专论的主要论点分别为:

1.元代燕南芝庵的《唱论》。《唱论》提出了人声分类的问题,认为"凡人声音不等,各有所长"如有"川嗓"、"堂音"等;归纳了歌唱风格的种类,如有"雄壮"、"蕴拽"(缠绵)、"轻巧"、"本分"、"用意"、"打

---

① 杨荫浏:《中国古代音乐史稿》第449—450页,人民音乐出版社1981年版。

② 同上,第448页。

稻”等;强调在歌唱方法上要“字真”(咬字正确),“声要圆熟,腔要彻满”;提出气息转化的6种方法,即所谓“偷气、取气、换气、歇气、就气、爱者有一口气”;提出了6种歌唱音色,即所谓“变声、敦声、杌声、哑声、困声、三过声”;指出需要纠正的10种歌唱姿态毛病,即所谓的“格嗓、囊鼻、摇头、歪口、合眼、张口、撮唇、撇口、昂头、咳嗽”和40种发音错误。《唱论》是一部具有总结性的声乐技术理论专著,不仅对上古时期的“发声”理论和中古时期的“表情”理论进行了较全面的总结和发展,而且将歌唱时的咬字吐字技术用“字真”的概念将其明确地表述出来;《唱论》也因此对明清时期的声乐技术理论形成了重大的影响。

2. 元代周德清的《中原音韵》,《中原音韵》根据当时在北方流行的,在演唱中获得成功的杂剧作品,定出新的音韵系统,成为明清曲韵发展的基础,也成为今天的“十三辙”和中华民族的共同语——汉族北方话的研究作了初步的理论准备。

3. 明代朱权的《词林须知》。《词林须知》是作者所著《太和正音谱》里的一章,作者以绘声绘色的语言,记载了卢纲、李良辰、蒋康之等36位当时著名的歌手,提出歌唱发声要“一声唱到融神处,毛骨萧然六月寒”的技术要求。

4. 明代魏良辅的《曲律》。《曲律》开篇即提出“曲必择声,沙喉响润,发于丹田者,方能耐久”的呼吸支点及支点位置问题;提出了学习声乐应循序而进,即“先从引发声响,次辨其字面,又次理其腔调,不可混杂强记,以乱规格”;提出歌唱时的5大难点“开口难、出字难、过腔难、低难、转收入鼻音难”;概括了当时的声乐审美标准“听其吐字、板眼、过腔得宜,方可辨其工拙。不可以喉音清亮,便为击节称赏”及咬字吐字问题因而成为声乐技术的主要方面。

5. 明代王骥德的《方诸馆曲律》。《方诸馆曲律》是明代曲学中最

完备的论著之一，全书共4卷，在阐述南北曲的歌唱方法时有许多精细独到之处，如他说："古人谓之'如贯珠'，今谓之'善过度'"，"过度"就是曲调的转折，是婉转的意思，而"贯珠"是颗粒状的音流，可见明代的声乐审美趣味已经转向追求旋律的委婉曲折。王骥德发现了古今声乐审美趣味的变化，用"如贯珠"和"善过度"作高度的概括。

6. 明代沈宠绥的《度曲须知》。《度曲须知》"以极大的篇幅专门论述了与声乐相关的语言问题。"①歌唱中的咬字吐字成为被关注和论述的主要方面。

7. 清代李渔的《闲情偶寄》。《闲情偶寄》共计16卷，8部，其中涉及较多声乐技术问题的主要在《词曲部》和《演习部》，李渔着重指出，"唱曲宜有曲情"，不能"口唱而心不唱，口中有曲而面上身上无曲"，认为那样"虽腔板极正，喉舌齿牙极清，终是第二第三等词曲，非登峰造极之技也"。

8. 清代毛先舒的《南曲入声客问》。《南曲入声客问》主要是针对南曲唱词中的入声字的歌唱发音方法问题而撰写的问答体专著。

9. 清代徐大椿的《乐府传声》共计35篇，每篇均有小标题，在序言中，作者将音乐的构成分为7部分："定律吕、造歌诗、正典礼、辨八音、分宫调、正字音、审口法。"认为"七者不备不能成乐"。正字音与审口法直接涉及声乐技术，所谓"正字音"是指"一字有一字正音，不可杂以土音"；所谓"审口法"是指"每唱一字，则必有出声、转声、收声，及承上接下诸法是也"。关于咬字正音，作者提出："喉有中旁上下"的不同发音部位，咬字发音时不同的字有不同的发音部位和不同的着力点，指出："高而清之字，则从喉之上面用力；低而浊之字，则从喉之下

---

① 冯洁轩：《为张锦华著〈声乐表演教程〉写的序》海峡文艺出版社1998年版。

面用力；欹而扁之字，则从喉之两旁用力；正而圆之字，则从喉之中间用力。故出声之时，欲其字清而高，则将气提而向喉之上；欲浊而低，则将气按而著喉之下；欲欹而扁，则将气从两旁逼出；欲正而圆，则将气从正中透出，自然各得其真，不烦用力而自响且亮矣”；《乐府传声》特别重视歌唱时情感的表达，作者认为“唱曲之法，不但声之宜进，而得曲之情为尤重”；强调“使词虽工妙，而唱者不得其情则邪正不分，悲喜无别，即声音绝妙，而与词曲相背，不但不能动人，反令听者索然无味矣”。关于得情之法，作者指出：“唱者先设身处地，模仿其人之性情气象，宛若其人之自述其语，然后其形容逼真，使听者心会神怡，若亲对其人，而忘其为度曲矣。故必先明曲中之意义曲折，则启口之时，自不求似而自合。若世之止能寻腔依调者，虽极工亦不过乐工之末技，而不足以感人动神之微义也。”徐大椿的《乐府传声》进一步发展了中古时期重“情”的声乐理论。

虽然近古的几部声乐专著较少提到具体的声乐技术而把注意点无一例外地放在发音咬字上，但并不能因此说中国近古声乐不重视技术，而这恰恰说明中国近古声乐艺术沿着本民族自身的发展道路已经完全成熟了。这些专著较少提到呼吸、气息、共鸣等具体技术是因为这些技术的理论问题早在上古和中古时期就已经解决了，没有必要再去重复那些已经定型、成熟了的技术理论问题。声乐是音乐艺术同样也是语言艺术，音乐和语言是声乐的两条腿，缺一不可。有经验的声乐教师都有同样的感受，在声乐教学的过程中，耗费时间最多、难度最大的还是语言的问题，不同的字音需要使用不同的发音方法、发音部位，运用不同的共鸣方法，发音部位的改变往往又引起发声位置的变化，如何在保持良好的发生声状态或位置的情况下发出不同的字音正是声乐教学所追求的主要目标之一。越是高水平的歌唱，处理好发声

与发音的辩证统一关系就越发重要，任何一个发声方法正确，嗓音辉煌漂亮，但咬字发音模糊不清的歌唱演员都将永远是一个三流演员。中国近古时期将近千年的声乐艺术实践和技术理论研究将咬字发音问题一直摆在首位，将成熟于上古时期的发声技术和成熟于中古时期的表情技术与成熟于近古时期的咬字发音技术统一起来，形成了完整的中国传统声乐技术理论体系。这个技术理论体系不仅是中国传统音乐的重要组成部分，而且是建构我国现代歌唱技术体系的重要思想来源和方法论基础。近古时期咬字发音的技术与理论还对现代中华民族共同语的最终形成具有不可磨灭的贡献，或许这是民族学家和语言学家们更感兴趣的问题。

中国传统声乐技术理论有着两千多年的历史传承，是立足于本民族共同语基础之上，咬字、发声、表情并重，完整的、自律自足的技术体系。这个体系的根源在于民族共同语 —— 汉语北方话，所以，当上古时期基本解决了发声技术和中古时期确立了歌唱表情的重要位置以后，近古时期，随着境内各兄弟民族的融合，汉语北方话日益成为多民族的共同语，其使用范围远远超过了中国的北方地区，正是在这种前提条件下，中国传统声乐才有可能将咬字发音作为最后攻克的技术难关，再经过近千年的艺术实践，这个技术理论体系最终在清代后期以京剧在全国的盛行为标志而宣告它的成熟。世界上任何一种声乐技术都不可能脱离语言而独立存在，也不存在没有语言前提的纯声乐技术；同时，声乐的发声方法和表演方法又有其自身的规律性和科学性，这种规律又是全人类共有的，是不分民族和语言差别的；所以，中国传统声乐技术体系丰富了人类声乐艺术宝库，它的技术理论将会或实际上已经为全人类共享；中国传统声乐技术体系从来就不是封闭的体系，它在继承传统的同时又总是不断地有所创新，总是不断地吸收其

他地区或民族的新方法、新技术，随着信息、传媒、交通、经济等世界一体化程度的不断扩展，中国传统声乐技术被世界了解的程度不断加深，同时中国传统声乐技术吸收其他地区或民族声乐技术的机会也正在不断增加，中国听众对不同文化背景或不同语言前提下的声乐作品和声乐技术的欣赏能力也正在不断提高，所有这些因素说明，中国传统声乐技术将会在传统的基础上有一次跳跃式的大发展；中国传统声乐技术只有在发展中才能得到更好的保存，两千多年的历史已经证明中国声乐技术体系是不断发展的体系，所以，以中华民族共同语为基础的中国传统声乐技术将永远不会过时，中国传统声乐技术就像是一棵参天的长青之树，永远扎根于中华沃土，屹立于世界声乐艺术之林。

第二章　器乐表演理论

中国传统音乐的器乐历史悠久，现已发现最早的乐器文物是1986年在河南舞阳县贾湖新石器时期遗址墓葬群出土的骨笛，“根据遗址中出土的泥炭和木炭标本进行碳－14年代测定，其年代约在8000—9000年间。”①出土的23支骨笛分别有五孔、六孔、七孔、八孔等形制，五孔和六孔骨笛可以吹奏完整的五声音阶，而七孔和八孔骨笛则不仅可以吹奏完整的七声音阶，还可以吹奏七声音阶以外的一些变化音。到了公元前11世纪的西周时期，见于文献记载的乐器就有近70种，周人根据乐器的制作材料把这些乐器分为金、石、土、革、丝、木、匏、竹等八大类，叫做“八音”。后来，随着乐器制作技术的不断发展，一件乐器往往需要多种材料制成，“八音”的分类方法渐渐地被乐器演奏方式的分类替代了，于是又有了吹、弹、打、拉的“四分法”。中国传统音乐使

① 王子初：《中国音乐考古学》第51页，福建教育出版社2003年版。

用的众多乐器，大多数用于合奏，只有一小部分乐器用于独奏。先秦时期用于独奏的乐器主要有：琴、瑟、筝、埙、笛、竽、管、笙、磬、筑、缶等；隋唐时期用于独奏的乐器又出现了觱篥、琵琶等；明清时期，箫、唢呐等乐器相继用于独奏；清代后期，二胡、三弦、扬琴等乐器逐渐用于独奏。在众多独奏乐器中，唯有古琴这件乐器形成了自身的演奏技术理论体系，这个不断演进的技术理论体系从上古一直传承至今。古琴的演奏技术理论不仅对其他乐器的演奏产生了巨大的影响，而且也影响甚至指导着中国传统音乐表演艺术实践。所以，古琴的表演技术理论也就代表了中国传统器乐的表演技术理论。

第一节　古琴是中国众多乐器的代表

中国传统音乐的器乐演奏理论一般称为“琴论”，但是，由于其他乐器都没有进行过理论概括，所以，通常所说的“琴论”往往指的就是古琴的演奏理论。古琴也是众多中国传统乐器中唯一获得了不容置疑、至高无上位置的乐器，也是中国传统音乐中最具有代表性的乐器。

一、古琴是使用历史最悠久、历数千年从未中断的乐器

古琴的历史悠久，源远流长。目前，可以看到的古琴最早的实物当属战国年间曾侯乙墓出土的五弦琴和十弦琴，而七弦琴的形制，最早的实物应是马王堆汉墓出土的七弦琴。七弦形制的古琴，汉代以后几乎没有什么变化，连绵不断地相传使用了两千多年。

关于古琴的起源，许多文献都有涉及，现将较直接的记载摘录如下：

昔古朱襄氏之治天下也，风多而阳气蓄积，万物解散，果实不成，故士达作五弦琴，以来阴气，以定群生。

吕不韦：《吕氏春秋·古乐》

故舜弹五弦之琴，歌南风之诗而天下治。

司马迁：《史记·乐书》

昔者，神农造琴以定神，齐淫僻、去邪欲，反其天真也。舜弹五弦之琴而天下化，尧加二弦，以合君臣之恩。

（汉）杨雄：《琴英清》①

琴，神农造也。琴之言禁也，君子守以自禁也。神农作琴，……

上观法于天，下取法于地，于是始削桐为琴，练丝为弦，以通神明之德，

合天地之和焉。神农氏为琴七弦，足以通万物而考理乱也。

（汉）桓谭：《新论·琴道》②

昔伏羲作琴，所以御邪僻，防心淫，以修身理性，反其天真也。

蔡邕：《琴操》③

从这些零星的记载中，至少可以推论出以下信息：

第一，古琴的形制有一个从五弦到七弦的发展过程，七弦古琴在汉代就已经定型；

第二，古琴从其出现时起，就不仅是一件乐器，同时还是一件去邪僻的原始法器和一件治理国家的礼器；

第三，古琴具有修身养性的道德教育功能，有助于控制私欲、提高

---

① 转引自李美燕：《琴道与美学》，社会科学文献出版社，2002年版。

② 同上。

③ 同上。

涵养。

正是因为古琴从出世的初始起就具有厚重的社会功用，也就决定着古琴的演奏总是和社会道德、内心涵养联系在一起，所以，古琴一直处于上流社会的高层文化位置，总是与文人雅士为伍，并且对社会底层的俗文化也起着积极的指导作用。

二、古琴主要是文人阶层使用、由文人雅士直接操演的乐器

中国传统音乐的“音乐”很早就被赋予了沟通天地鬼神的神圣使命，音乐甚至承担起教化民众、治理国家的神圣职责，音乐自身也就披上了神圣的光环。各阶层的民众也都以“性知音”为荣，以“不知乐”为耻。特别是上流社会的士大夫们都不约而同地把演奏古琴视为一种荣耀，把拥有古琴演奏技术视为一种高贵身份的象征，以致后来把演奏古琴的技术上升为“琴、棋、书、画”文人应有的四条修养标准之首。正如《左传·昭公元年》所说：

于是有烦手淫心，慆堙心耳，乃忘平和，君子弗听也。……君子之近琴瑟以仪节也，非以慆心也。

（汉）班固《白虎通义·礼乐》也说：

琴者，禁也。禁止淫邪，正人心也。

琴之所以为君子所用，是因为琴可以节制人的贪念欲望，规范人的言行举止；而不是像“郑声”那样，以繁复淫巧的声音充斥人耳、鼓动人心。正因为如此，早在春秋时期，琴就被赋予了礼乐教化的使命。

文人需具备一定鼓琴技术，为此做出积极表率的首先是孔子，据《论语·子罕篇》记载："吾自卫返鲁，然后乐正，雅、颂各得其所。"孔子曾对当时的音乐和诗歌做过校订或修改，使其符合乐教的要求。孔子之所以有条件"正乐"与他具有深厚的音乐修养是分不开的。如《史记·孔子世家》记载：

孔子学鼓琴师襄子，十日不进。师襄子曰："可以益矣。"孔子曰："丘已习其曲矣，未得其数也。"有间，曰："已习其数，可以益矣。"孔子曰："丘未得其志也。"有间，曰："已习其志，可以益矣。"孔子曰："丘未得其为人也。"有间，有所穆然深思焉，有所怡然高望而远志焉。曰："丘得其为人，黯然而黑，几然而长，眼如望羊，如王四国，非文王其谁能为此也！"师襄子辟席再拜，曰："师盖云文王操也。"

孔子向师襄子学琴曲《文王操》，已经学会演奏曲调以后，师襄子即认为孔子已经学会了，可是孔子认为自己所学的只是曲调（曲），还没有学会这个曲子的演奏技术（数），当掌握了演奏技术（数）以后，孔子又认为还没有领会乐曲的意蕴（志）内容，当孔子领会到了乐曲内容（志）以后，还觉得自己没有感悟到文王的为人操守，当孔子最终从琴的演奏中感悟到了文王的志向、为人和操守以后，就连教孔子弹琴的师襄子也佩服得五体投地，认为孔子是最能演奏《文王操》的人。

孔子高超的古琴演奏技术和对古琴音乐的"曲、数、志、人"的四个层面的理解和表现，对后世文人产生了深远的影响。孔子以后的文人纷纷把古琴的演奏技术和对古琴音乐的理解、表现视为个人必备的修为，即使因为种种原因，没能获得鼓琴技术，哪怕用伪装造假来掩饰自己的琴技不佳也在所不惜。如晋代的陶渊明就曾用无弦琴来掩饰自

己不善鼓琴的遗憾。如《晋书·隐逸传》记载：

（陶渊明）性不解音，而蓄素琴一张，弦徽不具，每朋酒之会，则扶而和之，曰："但识琴中趣，何劳弦上声。"

从这条记载中可以得知：

第一，早在晋代，文人聚会总是要弹琴会友的，文人中应该是人人都会弹琴的；

第二，陶渊明虽然琴技不高，但家中也备有古琴，当时文人家中一般也都置有古琴的；

第三，文人之中如果谁弹琴的技术不好，一般是羞于示人的。

至少从晋代起，在文人士大夫中，家家有琴，人人弹琴应该是不争的事实，而且，高超的演奏技巧通常也是文人所炫耀的才华和修养，而其他乐器的演奏和歌舞类的表演就远远没有琴这样的位置了。

三、古琴是雅俗共赏的乐器

古琴不仅是文人雅士修养身心的专用乐器，也是宫廷雅乐中使用的重要乐器之一，甚至列为八类乐器（八音）之首。如（汉）桓谭《新论·琴道》①所述：

琴七丝足以通万物而考治乱也。八音之中惟弦为最，而琴为之首。琴之言禁也，君子守以自禁也。大声不振华而流漫，细声不湮灭而不闻。八音广博，琴德最优。

---

① 转引自李美燕：《琴道与美学》，社会科学文献出版社，2002 年版。

“八音”是中国古代的乐器分类方法，通常是乐器的代称。“八音”在《荀子》中还特指雅乐使用的8种主要乐器。

为之钟、鼓、管、磬、琴、瑟、竽、笙，使足以辨凶吉，合欢定和而已，不求其余。

《荀子·富国篇第十》

雅乐的这8种主要乐器一直沿用到宋代也没有大的变化，北宋时，陈旸撰著的《乐书》详细开列并绘制了雅乐使用的乐器，其中琴依然是最为重要的乐器。琴虽然是雅乐的重要乐器之一。同时，古琴在民间的音乐活动中也发挥着重要作用，古琴用于歌唱的伴奏也是古琴的一个很重要的传统。据《史记·孔子世家》记载：

三百五篇，孔子皆弦歌之，以求合韶、武、雅、颂之音，礼乐自此可得而述，以备王道，成六艺。

《诗经》的三百零五篇诗歌本是各地的民歌集，“孔子皆弦歌之，以求合韶、武、雅、颂之音”的含义有两层，一是三百零五篇诗歌原本就有曲调的，孔子可以用琴将曲调弹奏出来，也可以用这个曲调把诗作为歌词歌唱出来，使其符合礼乐教化的要求。二是三百零五篇诗歌原本没有曲调或者曲调不符合要求，孔子配上了曲调或者改编了曲调，用琴把这个曲调弹奏出来，或者作歌唱出来，使其符合礼乐教化的要求。两层含义说明了一个共同问题：孔子把《诗经》音乐化了；使《诗经》成为既可以演奏的琴曲，又可以歌唱的歌曲。把《诗经》中的民歌提升到教化民风的礼乐位置；为已经“礼崩乐坏”失去了存在能力的礼

乐注入了鲜活的、具有现实生活性的内容，使其继续发挥移风易俗、教化民众的功用。所以，司马迁对此作了高度的评价："礼乐自此可得而述，以备王道，成六艺。"孔子改造了礼乐、拯救了礼乐、发展了礼乐。

把古琴与民间的歌唱活动结合在一起，也使得琴从文人雅士的书斋里、宫廷庙堂的仪式中走向了民间，琴、琴曲、琴歌在不同的社会阶层都可以接受、受到普遍喜爱，成为雅俗共赏的乐器和音乐形式。如汉乐府还专门列了"琴曲"类作品。

古琴虽然具有雅俗共赏的一面，但是，宋代民间俗乐兴盛，鼓子词、诸宫调、杂剧、院本等俗乐新形式如雨后春笋般地涌现出来，特别是南戏、元杂剧、明传奇及"四大声腔"、昆曲、京剧等戏曲形式先后粉墨登场以后，中国传统音乐的主流走向了戏曲音乐，宫廷雅乐中的钟、磬等所谓金石之乐或许因为笨重庞大，没有进入戏曲音乐体系，而笙、管类乐器则纷纷加入戏曲音乐，唯独早已雅俗共赏的古琴此时却没有随波逐流，依然保持着君子般的清高，依然坚守在冷清的雅乐乐队之中，依然安居在书斋之内陪伴在文人雅士的身旁。戏曲音乐兴起以后，古琴不仅没有继续俗化下去，反而又逐渐雅化起来，继续保持着自己高雅的身份。

第二节　融作曲与演奏为一体的古琴音乐创作

中国传统音乐虽然有作曲的实践行为却没有独立的作曲概念，所以也没有形成系统性的作曲技术理论体系和作曲实践的方法体系，中国传统音乐的作曲实践通常是与歌唱实践或演奏实践结合在一起同步进行的，作曲者通常由高水平的歌唱者或演奏者兼任。正因为如此，中国的古琴曲都是演奏技术高超的演奏家在演奏实践中自然形成

的,同时,古琴曲在形成过程中也融合进演奏家独到的演奏技术和演奏方法。

琴家们进行古琴曲的“作曲”时,所关注的是音乐的各种因素的对比变化使用,而不是只侧重于旋律的组织和音乐主题的发展。早在春秋时期,齐国的晏婴就把古琴音乐的表现因素概括为10个对比关系:“清浊、小大、短长、疾徐、哀乐、刚柔、迟速、高下、出入、周疏”(《左传·昭公二十年》)。在后来近两千年的发展中,古琴的音乐表现因素不断增加,明末清初时的徐上瀛(约1582—1662)就将其概括为24种:“和、静、清、远、古、淡、恬、逸、雅、丽、亮、采、洁、润、圆、坚、宏、细、溜、健、轻、重、迟、速”,古琴的这些表现因素既是琴家“作曲”时的表现材料,同时也是琴家演奏时的表现方法。

琴家运用古琴的这些表现因素,组织琴曲,意境、情感、画面、情节既是琴家“作曲”的追求目标,也是琴家演奏的追求目标。

从蔡邕《琴赋·水仙操》记载的一个传说中,可以见到琴家从“作曲”的角度对意境、情感表达的重视。这个传说讲的是成连教伯牙从琴中移情的故事:“伯牙尝从学琴,三年而成,于精神情志未能专一。成连云:吾师子春在海中,能移人情。遂与俱至蓬莱山,曰:吾将迎吾师。刺船而去,旬时不返。但闻海水汩没崩澌之声,山林窅寂,群鸟悲号,怆然叹曰:先生将移我情。乃援琴歌之,曲终,成连刺船还,伯牙遂为天下妙手。”

伯牙是春秋时期著名的琴家,成连是他的老师。学习了三年以后,成连觉得伯牙还是达不到精神情志专一的程度,其关键点就是创作不出具有移情效果的琴曲。“移情”是古琴“作曲”和演奏的最高境界,要求把特定的主观情感或客观情态通过琴曲表达出来,从作曲的角度看,就是音乐创作主体要能够进入音乐作品的客体之中,把创作

主体的情感转移注入客体琴曲之中；从古琴演奏的角度看，就是音乐表演主体要能够进入音乐作品的声音客体之中，把表演主体的情感注入演奏的客体琴声之中。当时的伯牙虽然已经是很好的琴家，但是他的创作和演奏还达不到“移情”的境界，成连把伯牙带到浩瀚缥缈的大海上，亲身感受在惊涛骇浪下产生的主观情感，在强烈的情感状态中，伯牙找到了把这种强烈的主观情感通过琴曲表达出来的方法，进入了情景交融的移情意境。

从伯牙学习“移情”这段记载来看，中国古代的琴曲创作和演奏几乎是同步完成的，琴谱则是创作和演奏之后的文字式的记录，在琴曲记录成琴谱的过程中，或许有一些细微的调整或推敲，但是，记谱过程中的“作曲”充其量也只是对已有的作品进行局部性的修改而已，完全不是现代的作曲概念。

链接古琴曲的作曲与演奏的中间环节是标题，中国最早的标题音乐作品就是古琴曲。

据现存最早的古书《尚书·益稷》记载，早期古琴的演奏方式是“搏拊琴瑟以咏”，可见早期的古琴演奏是边奏边唱的方式，早期琴曲的曲名也同时是歌曲的曲名，如《墨子·公孟》中记载的“儒者诵经三百，弦诗三百，歌诗三百，舞诗三百”，《史记·孔子世家》记载的“三百五篇，孔子皆弦歌之”，汉代《琴操》中的5个琴曲《鹿鸣》、《伐檀》、《驺虞》、《鹊巢》、《白驹》就与《诗经》里的5首诗歌的名称完全一致。《诗经》里面的大部分作品既是琴曲又是歌曲，把一个文学作品配上曲调，在琴上演奏，在书斋里歌唱，将诵读、歌唱、演奏融为一体，古琴的音乐表达方式与歌曲词意的表达内容达成了默契，歌词的情感类别、情节矛盾的冲突性质、场合场景的色彩明暗，古琴都有相应的节奏、速度、力度和旋律的走向与之对应，形成了古琴音乐的基本表达方式，如《雉

朝飞》、《阳春》、《白雪》等琴曲就是由歌曲演化为琴曲的。当古琴曲脱离歌词作为独立的乐曲时，依然保留了这种表达方式，在特定标题的指引下，选择相应的节奏、速度、力度和旋律走向。

古琴曲由歌曲演化为琴曲后，标题依然是重要的方面，汉代琴曲通常都有一个所指比较明确的标题就是一个很好的说明。如《幽兰》、《饮马行》、《聂政刺韩王曲》、《别鹤操》、《文王操》等琴曲，这些琴曲可以抒发个人内心的情感和境遇（《幽兰》），可以描绘某种具有特殊意义的场景（《饮马行》），可以讲述一个动人的故事（《聂政刺韩王》、《别鹤操》），可以塑造一个完美的道德楷模（《文王操》）。琴曲的抒情性、故事性、绘画性的种种表现手法，都是通过标题的中介得以实现的，而标题则往往取材于已有的诗歌、传说，脱离了标题的琴曲是难以理解其中的意义所指的。传说中的钟子期从俞伯牙的琴声中就听出了琴曲的意义所指，这是一个十分罕见的特例，俞伯牙弹了一辈子琴也只遇到了钟子期这个唯一的“知音”。所以，从琴声中直接听出琴曲的内容所指没有普遍意义，以至于俞伯牙在东海学习“移情”时，最终还是通过“援琴歌之”的方式才真正实现了移情。

由于古琴的作曲和演奏是同时完成的，琴家在作曲和演奏的过程中通常都是在特定的诗歌、情感、情节、场景氛围中举行的，所以，以制作新曲为目标的演奏，要让演奏者必须首先进入特定的琴曲内容的意境之中，在这个特定的意境指引下，以即兴的方式演奏出来，这样，一首新的琴曲就诞生了，把这首新琴曲用琴谱记录下来，以备遗忘，根据需要，细节的地方还做一些调整和修饰，臻于完美以后再传于后人。所以，“移情”就是古琴琴曲的作曲方式，成连教伯牙移情，也就是教俞伯牙“作曲”，俞伯牙之所以一直没有学会“作曲”，就是进入不了特定的琴曲内容所指的意境，成连作为一位优秀的琴家，深谙其中缘由，就

把伯牙引领到东海上，在突如其来的惊涛骇浪中，伯牙终于进入了强烈的情感冲动之中，继而在歌声之中，即兴演奏一曲，既完成了作曲的过程，同时也终于掌握了琴曲“作曲”（移情）的奥秘。

琴曲的作曲在于即兴式的演奏，即兴指的是事先并无周密的设计和准备，当对眼前的事物有所感触，产生了兴致，当即发表的言论或者当场进行的艺术创作与表演。中国近代文学家朱自清在《中国歌谣·歌谣的起源与发展》中就曾对中国民歌手们的即兴创作能力大加赞赏：“那可羡可喜的歌工，以歌为业，不但取传统的材料，还能自己即兴成歌，用旧的语句，而情事是随意戏造的。”无论是语言的即兴能力还是艺术创作与表演的即兴能力都需要相关知识和技术的深厚积累，然后才能像曹植那样“七步成诗”，像王勃写《滕王阁序》那样一挥而就。所以，古琴曲的“即兴”作曲首先需要精湛的演奏技艺，只有掌握了古琴演奏的所有技术，并且达到了得心应手的熟练程度，才有可能进行古琴曲的“创作”。在现存的数以万计的古琴曲中，凡有署名的琴曲，几乎都是一个琴派的开山之祖或者代表性的琴家所为。融作曲与演奏或者融作曲与演唱为一体的作曲方式，也是中国传统音乐的主要“作曲”方式，古琴曲的创作形式和“作曲”过程就是其集中的代表。

第三节　情感和意蕴是古琴演奏技术的最高追求

由于古琴曲的创作和演奏都是在特定的标题指引下进行的，古琴曲的标题一般都有特定的情感和意义的所指，“表情达意”是琴家演奏所追求的主要目标；同时，琴家还十分希望自己的听众也能从琴声中进入特定的情感状态，或者领悟到特定的意义所指。

一、古琴演奏与情感表达

通过琴声抒情是古琴演奏的重要方面，早在汉代就已经有了琴声抒情的记载，如西汉司马相如在《长门赋》中就这样描述了古琴的演奏："授雅琴以变调兮，奏愁思之不可长；案流徵以却转兮，声幼眇而复扬。贯历览其中操兮，意慷慨而自卬。"

"愁思"和"慷慨"是两种反差较大的情感，由"愁思"到"慷慨"体现的是情绪由压抑到奔放的逐渐发展变化的过程；"案"是左手按音的指法，"却转"是右手拨弦的指法；"徵"是奏出的乐音，"流徵"是以"徵"音为基础，经过左手按音技术的装饰美化，使其音高具有高低起伏的流动变化；琴声经过由"幼眇"到"复扬"的渐强的力度变化，与"愁思"和"慷慨"的情绪变化形成了恰到好处的象征对应。

在古琴文献中，较少涉及具体的演奏技术，而多是演奏效果的描述与记载，虽然比较缺乏演奏技术与情感表现关系的直接论证，但是，通过大量的古琴演奏效果的记载，还是可以从中归纳出某些规律性的认识。西汉年间的刘向就曾在《琴说》（明代《琴书大全》收有此文）中对琴曲创作和演奏的方法进行了归纳总结："凡鼓琴，有七例：一曰明道德，二曰感鬼神，三曰美风俗，四曰妙心察，五曰制声调，六曰流文雅，七曰善传授。"前 3 条指的是古琴的演奏宏观上所具有的"明道德"、"感鬼神"、"美风俗"的客观的社会功能和社会效果；后 4 条指的是古琴曲的制作演奏微观上的功效和方法。"妙心察"指的是古琴可以使演奏者主体或听赏者主体的内心世界变得更加美好和明快；"制声调"指的是乐曲的创作与组织，也就是琴曲的曲调组织、安排节奏、强弱布局，直至形成乐曲；"流文雅"指的是创作或演奏的琴曲要有文雅的风格，而且琴曲所体现的文雅要能够推及到更广泛的领域；"善传

授”具有两层含意，一是创作或演奏的琴曲不要过于繁琐绮靡，琴曲要便于后人的学习和流传；二是创作或演奏琴曲的琴家不要仅止于自己的创作或演奏，还要承担起培养后学的义务，要让自己创作或演奏的琴曲传承下去。

二、古琴演奏与内容表现

由于古琴曲通常都具有比较明确的思想主题、故事情节或画面场景，所以，古琴的演奏也非常重视琴曲内容的表现。俞伯牙和钟子期的故事所体现的就是琴家对琴曲内容的力图表现和对听众自己的演奏有明确领会的热切期盼。琴曲内容的表现分为非音乐的和音乐的两种表现方式，非音乐的表现方式指的是琴曲的标题和琴曲的唱词等非音乐的表现方式。音乐的表现方式也有两种，一种是乐曲的音乐组合构成方式，另一种是乐曲的演奏方式。乐曲的演奏方式又可以分为两种，一种是左右两手触弦发音的技法，即右手的奏法：抹、挑、勾、剔、打、摘及其不同的组合，如轮、锁、双弹、如一、叠涓、拨、刺、伏、撮、打圆、历、滚、拂等；左手指法的按音指法：跪、带起、拳、推出、同声、爪起、掐起，滑音指法：吟、猱、绰、注、撞、逗、唤、上、下、淌、往来、进复、退复、分开等；另一种是运用这些指法和奏法所达到的演奏效果和音色特点。关于古琴的演奏效果和音色特点，明末清初的著名琴家徐上瀛在他的古琴专著《溪山琴况》里将其系统地概括为“二十四况”，这二十四况分别是：和、静、清、远、古、澹、恬、逸、雅、丽、亮、采、洁、润、圆、坚、宏、细、溜、健、轻、重、迟、速。琴家们就是运用这些演奏效果和音色特点来表现琴曲内容的，尽管这些演奏效果和音色特点是由具体的指法和奏法体现的，但是指法和奏法本身并不代表演奏效果和音色特点，形成以上 24 种演奏效果和音色特点的是演奏技艺和文化修养。在演

奏法之上还有一层“演奏效果和音色特点”，这在古琴之外的乐器演奏理论中还没有见到如此系统的论述，从这一点来看，中国古琴在演奏实践和理论研究方面早已双双走在了其他乐器的前列。

三、古琴演奏中“韵”与“声”的关系

“韵”是古琴演奏中的一个十分重要的概念，也是中国传统音乐的一种重要的构成方式。

关于“韵”字，《说文》称：“和也。从音员声。”《玉篇》称：“声音和曰韵。”《文心雕龙》称：“异音相从谓之和，同声相应谓之韵。”可见，“韵”指的是和谐美妙的声音。和谐美妙的声音有两种，一种是不同的声音汇集在一起构成的，另一种是相同的声音汇集在一起构成的，前者称为“和”，后者称为“韵”。

东晋时期，玄学清谈之风再度盛行，讲究个人的才情、风姿、言谈、举止的超凡脱俗，追求“弦外之音”、“言不尽意”的那种既有形色又超于形色，只可意会难以言传的艺术美，这种非言能所尽的艺术美在音乐中体现得更为充分，“韵”也就发展为这种艺术美的重要范畴。

魏晋以来，音乐有了很大的发展，士族文人中懂得音乐和爱好音乐的人很多，音乐的审美趣味由侧重音乐的内容转移到了注重韵律的音乐形式，“韵”开始成为琴曲创作和演奏追求的重要目标。如曹植在《白鹤赋》中写道“聆雅琴之清韵”，嵇康在《琴赋》中也使用了“韵”的概念“于是曲引向阑，众音将歇，改韵易调，奇弄乃发”，《世说新语·术解》也有类似“荀勖善解音声，时论谓之‘暗解’，遂调律吕，正雅乐。每至正会，殿庭作乐，自调宫商，无不谐韵”的记载。此时的“韵”甚至已经成为音乐美的一个标准了。

“韵”作为音乐美的一个专用范畴又延伸到对人物的才情、智慧风度的品评上，李泽厚、刘纲纪对此有过专门的研究：“声音既然被看作是与人物的才情、智慧、风度相关的重要因素，而声音之美又与‘韵’相关，因此‘韵’也就于无形中形成了用于人物品藻的重要概念。有‘韵’即有美，无‘韵’则不美。‘韵’意味着超群脱俗的风雅之美。”① 当人具有了特定的才情、智慧、风度的神韵、气韵、情韵、体韵之美以后，这种美又是直感性的微妙难言之美。

“韵”所蕴涵的直感性的微妙难言之美又延伸到文学艺术作品中含蓄的、象征的、只可意会难以言传的内容，不确定的、难以言传的内容恰巧符合音乐内容的表述，所以，“韵”又成为音乐内容的一个概念。“韵”作为音乐的内容多指的是难以言传的弦外之音之类的“飘飘然有尘外之趣”。“韵”还是音乐形式的一个概念，体现在音乐形式上的“韵”通常指的是一个基本音被加花装饰后的形态，这时的“韵”实际上就是与刘勰在《文心雕龙》关于“异音相从谓之和，同声相应谓之韵”的界定是一致的。“同声相应”不应该是几个相同的乐音组合在一起的意思，而是指几个装饰性辅助式的音和一个基本音的组合，古琴演奏中的“声多韵少”和“声少韵多”的“韵”就是一个基本音和几个装饰性的音的集合。

袁静芳在《民族器乐》一书中概括了“声多韵少”和“声少韵多”的现象：“明清以来古琴演奏艺术又有了新的发展，左手的技巧增加很多，以《五知斋琴谱》为代表，如按音走手的应用极为细腻多变，其旋律以‘声少韵多’为特点。这一特点的形成与明清盛行的舒缓流丽、转音

---

① 李泽厚、刘纲纪：《中国美学史》（第二卷·下）第 830 页，中国社会科学出版社 1987 年版。

若丝的‘水磨腔’及其他民间戏曲声腔不无关系。古琴左手按音的各种技法,到了清初,已经成熟。”①

由上可见,琴曲中的“声”表示的是一个基本单音,“韵”表示的是以一个基本单音为基础,通过左手按音技法并配合右手指法的变化所获得的一个有若干次音高变化或滑动的实音。“同一音在不同音位上演奏,可获得不同的韵味。特别是左手的吟、猱指法的应用,变化多样,仅吟就有长吟、淌吟、定吟、绰吟、注吟、细吟、游吟、荡吟、急吟、缓吟等近二十多种。猱亦有略猱、撞猱、迎猱等十多种,表现极为细腻。”②

“声”与“韵”代表着古琴曲的两种美的风格,“声多韵少”通常总是和较快的速度、较密集的节奏和较强的力度相联系,更多体现的是阳刚之美;“声少韵多”通常总是和较慢的速度、较舒展的节奏、较弱的力度相联系,更多体现的是阴柔之美。在不同历史时期和不同的琴派之中,对“声”和“韵”总是有不同侧重的,声多韵少还是声少韵多也经常是琴家们讨论或论争的问题。

---

① 袁静芳:《民族器乐》第283—284页,人民音乐出版社1987年版。

② 同上。

第三单元
中国传统音乐乐律学理论

中国传统音乐在漫长的历史传承中逐渐形成了自身的乐学理论体系和律学理论体系。乐学指的是关于音乐组织规范与约定的学问;律学指的是关于音乐中使用的乐音音高标准的确定方法及音乐中所使用的各乐音生成方法的学问。把若干音组织起来所构成的音高体系是调,调通过音阶的方式体现,构成音阶的起始音称为“宫”,所以中国传统音乐的乐学是由“宫”开始的。构成音阶的起始音总是具有某个频率高度的音,把构成音阶的这个起始音音高约定为标准音,这个标准音就称为“黄钟”,所以中国传统音乐的律学是由“黄钟”开始的。乐学和律学集合在一起统称乐律学。

第一章　律学理论

中国传统音乐的标准音叫做“黄钟”，把“黄钟”到高八度“清黄钟”间的纯八度音域划分为12个音，12个音又称十二律，每音或每律都有各自独立的音名。把一个纯八度的音域划分为12个音的方法主要有3种：三分损益律（五度相生律）、琴律（纯律）、新法密率（十二平均律）。中国传统音乐的标准音在改朝换代时通常都要做相应的改动或再确定，所以，不同时代的黄钟音高是不一致的。3种生律方法通常在音乐实践中较多使用的是综合使用的混合律制，这便是中国传统音乐律学问题的总和。童忠良先生对律学做过类似的界定：“律学，主要是以自成乐学体系的成组乐音为对象，从发音的振动体的自然规律出发，取音响学的角度，运用数学的方法来研究乐音之间相互的关系。”①

中国传统音乐律学中的“律”字具有多层含义：

① 童忠良、谷杰、周耘、孙晓辉：《中国传统乐学》第27页，福建教育出版社2004年版。

其一,律就是乐音体系中的音高标准。如《国语·周语下》伶州鸠论律时称之为:“律所以立均出度也。”“立均”相当于今天所说的“定调”,“出度”就是提出各音的发音弦管长度,“律”作为音高标准,是定调和各音弦管长度计算的依据。

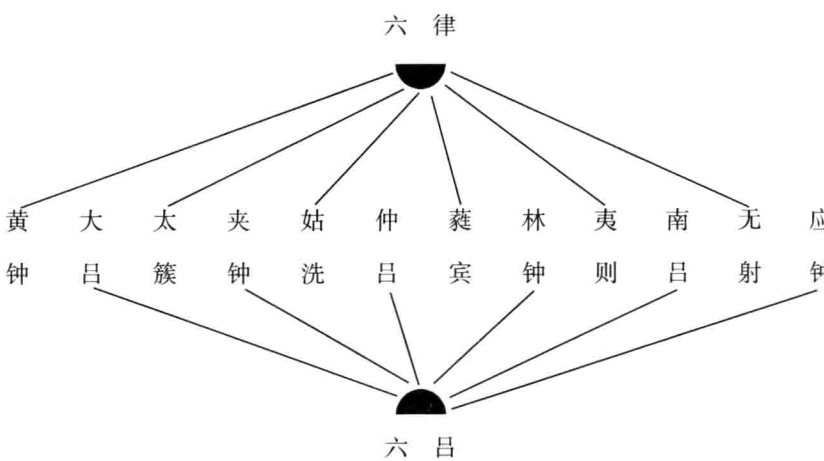
其二,律就是发出乐音体系中标准音高的发音器。如弦律、管律、竽律、笛律、钟律等等。在重视管律传统的情况下,“律”通常指的就是“律管”。

其三,律就是乐音体系中各乐音的生成法则或计算原理,具有“生律法”、“律制”的意义。如三分损益法、新法密率等。

其四,律相当于一个半音。把一个八度音域分为12个音,12个音依次互为半音关系,十二音称为十二律,古代文献中所谓“高一律”、“低(下)一律”也就是“高半音”、“低半音”的意思。

其五,律就是12个音名序列中的奇数音;而12个音中的偶数音则称为“吕”。中国传统音乐把一个八度音域分为12个音,每个音都有一个独立的名称,12个音按照音高次序排列起来,序数为奇数的6个音称为“六律”,序数为偶数的6个音称为“六吕”。

如:



目前，中国传统音乐中的律学研究方兴未艾，某些学术问题还没有取得一致的意见，个别焦点问题的论争还比较激烈。

第一节　标准音与黄钟音高

律制就是按照既定的标准音，根据特定的计算方法生成音乐中所使用的乐音系列的制度。所以律制包含两个方面的含义，一是标准音的音高，二是生产乐音体系各音的生律方法。

在中国漫长的古代社会中，确定音乐的标准音往往是一件十分重大的事情。确定音乐的标准音叫做“定律”，也就是确定黄钟律的音高，然后依照黄钟律的音高标准推算出其余各律的音高。“定律”的通常做法是首先制作一支黄钟律的律管，确立标准音高，然后制作其余的 11 支律管。“律”是国家度量衡的重要内容之一，也是作为一个统一国家的重要表征。历代制作黄钟律管的方法有所不同，中国最早的定律方法记载见于《吕氏春秋·仲夏纪》：“黄帝令伶伦作为律。伶伦……听凤凰之鸣，以制十二律。”

中国现代音乐学家杨荫浏（1899—1984）把中国古代寻求黄钟音高的方法概括为 4 种①：

第一种是累黍法。累黍法就是按照黍粒排列的尺寸决定黄钟律管的长度和直径，或者按照一定数量的黍粒决定黄钟律管容积的方法制作发出标准音的律管。根据《前汉书卷二十一·律历志》记载，用黍粒横排起来，一个黍粒作一分，十分为一寸、十寸为一尺，九十分就是黄钟律管的长度，三分是它的直径。另外，黄钟律管又可以根据它的

① 杨荫浏：《中国古代音乐史稿》（上册）第 387—389 页，人民音乐出版社。

容量来决定，一支黄钟律管应该恰好可以容受1200个黍粒，此时的黄钟律管又叫“黄钟之龠”。

第二种是考证法。考证法是鉴于古代黄钟律管未能保存流传下来，后世乐律家们就按照古代文献记载的黄钟律管的尺寸，考证古代的尺度，复制黄钟律管从而确立标准音的定律方法。

第三种是人声法。人声法是宋代乐律家刘几、杨傑提出的定律主张。刘几认为乐律应当根据人的声音制定，不能从律管的尺度上去求合适的乐律。杨傑认为古代的儒家文人也是主张依据人声制定乐律，然后再利用乐器模仿人声的。

第四种是人体法。人体法指的是按照天子手指部位的长度计算出黄钟律管长度的定律方法。相传黄帝创造了黄钟律，夏禹效法皇帝，把自己右手中指第三节、无名指第三节和小指第三节的长度连接起来，作为黄钟律管的长度。北宋时的魏汉津建议用当时的皇帝宋徽宗的3个指头第三节的总长9寸作为黄钟律管的长度。宋徽宗接受了这个建议，还特地下了一道诏书，推行魏汉津改定的新乐，并为新乐定下了“大晟乐”的名称。

杨荫浏在《中国古代音乐史纲》中考证并计算了从周代至清代各朝代的43种黄钟律高，制成了“历代管律黄钟音高比较表”，《中国音乐词典》择要收录了其中的12种黄钟律高①：

① 中国艺术研究院音乐研究所编：《中国音乐词典》第177页，人民音乐出版社1984年版。

黄钟律所在律的名称	律管长度(寸)	内径(分)	频率(赫)	以现代十二平均律 $a^1=440$ 赫为准，加记音分值差
汉·刘歆律	铜斛尺9寸	3.3851	346.7	$f^1-12.58$
汉·蔡邕铜籥律	后周玉尺9寸	3.3851	332.4	$e^1+14.5$
魏·杜夔律	杜夔尺9寸	3.0000	370.1	$\sharp f^1+0.49$
晋·荀勖律	刘歆铜斛尺9寸	3.0000	387.5	$g^1-19.96$
梁武帝律	梁法尺9寸	3.0000	384.9	$g^1-31.62$
宋、齐、梁、陈及北周铁尺律	宋氏尺9寸	3.0000	364.2	$\sharp f^1-27.32$
隋开皇初年律、唐贞观雅乐律	宋氏尺9寸	3.0000	364.2	$\sharp f^1-27.32$
唐·俗乐律	(晋·荀勖律之太簇)		435.9	$a^1-15.96$
后周王朴与宋初律	王朴尺9寸	3.0000	379.5	$\sharp f^1+43.9$
宋·大晟九寸律与金、元、明雅乐律	大晟尺9寸	3.0000	298.7	$d^1+29.43$
明·朱载堉律	夏尺10寸	3.535533	315.5	$\flat e^1+21.42$
清·康熙律	清营造尺7.29寸	2.74	344.4	$f^1-24.1$

中国传统音乐中发出标准音的器物叫做正律器，正律器不作为乐器使用，它只是一种律的标准器。

正律器分为弦律正律器和管律正律器两类：弦律正律器称作“弦准”或“律准”，有时也简称为“准”。“弦准的形制，似琴或瑟，弦长、弦径各有定制，岳山或柱位不得任意抬高以保持张弦的水平位置，使发音准确无误。”①由于弦的张力无定，受温度和湿度的影响较大，所以，以弦定律时需要管律辅助，通常是用黄钟管律确定其标准音高后，再

① 中国艺术研究院音乐研究所编：《中国音乐词典》第422页，人民音乐出版社1984年版。

行使其弦准的功能。如南朝梁武帝(465—549)时期的“四通十二笛”就是以弦律为主辅以管律的正律器。所谓“四通”就是四件弦律的正律器“弦准”,分别叫做“玄英通”、“青阳通”、“朱明通”、“白藏通”,每件弦准张3根弦,共有12弦,对应十二律。另有12支笛管,其音高与四通的十二弦完全相符,称为“用笛以写通声”。

管律正律器通称“律管”,有时简称为“律”。按照制作材料划分,律管分为竹律、铜律、玉律等。按照用途或者形制划分时,律管有竽律、笛律、叉手笛等。竽律并不见于古代文献,只在长沙马王堆一号汉墓出土过一套名为“竽律”的明器,共十二管,用刮去表皮的竹管制成,管身有墨书的十二律名称。“竽律”之名同时出自汉墓出土的竹简“遗策”中。据《韩非子·解老》记载:“竽也者,五声之长也,故竽先则钟瑟皆随,竽唱则诸乐皆和。”可见竽在器乐合奏中事实上已经处于定律乐器的位置。笛律是用于不设钟磬的器乐合奏或者歌唱时确定音高的定律器,关于笛律的最早记载见于《晋书·乐志》:“泰始十年(公元274年)……出御府铜、竹律二十五具,……其二十二具,视其铭题尺寸,是笛律也。……至于飨宴殿堂之上,无厢悬钟磬,以笛有一定调,故诸弦歌皆从笛为正。”晋泰始笛律以荀勖笛律为代表,荀勖设计的笛律形状如同现代直吹的箫,全套12支,应十二律,分别名为黄钟之笛、大吕之笛,等等。荀勖的12支笛律在制作时是经过“管口校正”的精密计算的,管口校正的数据是:黄钟律长度与姑洗律长度的差数作为黄钟笛的管口校正数据。其他各笛均以本笛之律的长度与本笛之律角音(大三度音)的律长之差作为管口校正数据。

中国古代定律的实践中,一方面十分重视管律,一方面又发现“竹声不可以度调”而不得不从弦律上去寻求办法。管律不能直接用以度调的原因就是三分损益法得出的数据无法在管律上运用,其原因在于

管口外突出的空气柱长度不易发现，难以将其计算在内。直到晋代荀勖提出的“管口校正法”才找到真正的原因，但是，由于管律直径的粗细、开孔的大小难以精确，事实上还是难以实际运用。同时，弦律作为定律器也存在较大困难，主要是弦律的长度虽然容易计算，但是弦的张力标准无法确定，弦径的粗细难以把握，即使南朝梁武帝“四通十二笛”的黄钟律的弦确立为 270 丝织成，但其他各律弦的粗细还是无法确定，而且由于温度和湿度的关系，弦律的音准也难以维持一定不变。今人在研究古人定律方法时为古人所遇到的困难伤透了脑筋，实际上古人解决这个困难比我们想象的要简单得多。今人之所以觉得困难，是因为把古人的“定律”与“生律”两个问题混为一谈。定律就是确立黄钟律的音高标准，从文献上看定律没有遇到多大的困难，制作一支 9 寸的律管，发出来的声音就定为黄钟律高，这个过程就结束了。黄钟律的音高只有管律才可以实际保存、长期备用，弦律是根本无法做到这一点的，古代文献也没有说要用弦律的“准”去保存这个标准音。古代文献之所以重视管律，就是因为管律是黄钟标准音的物质体现者，具有一定皇家权威性。确立黄钟标准音高以后，接下来的第二道工序才是“生律”，生律就是在预先已经确立的黄钟律音高基础上产生出余下的十一律音高。由于管的直径大小难以控制，开孔大小难以统一，管口校正的计算难以精确等等原因，用管律生律不仅费力费时而且也难以成功；而此时用弦律来生律就是很方便的了，弦律生成的律高不便于长期保存，这时又需要制作相应的管律将其固定保存起来。有了确切的音高，再制作一支相应的律管来就比较容易了，甚至只要通过不断调整管的长度就可以制成一支相应的律管，这样，由弦律生成的其余十一律都可以转而由管律保存下来。所以，就通常古代文献记载的十二律管来说，黄钟律管是预先定制的，其余 11 支律管则是通过弦

律生成以后制作的。如魏晋(公元200—420年)之际,杨泉在《物理论》中就声称:"以弦定律,以管定音。"这里的"定律"不是指确立黄钟律的音高,而是在已有黄钟律音高的基础上确定其余十一律的音高,通过弦把十一律音高确立以后,再把这个音高用管固定下来。再如《隋书·音乐志》记载南朝梁武帝所制的"四通十二笛",已经明确指出:"用笛以写通声。""笛"是管律,"通"是弦律,"写"就是记写、记录、刻画下来的意思,转而表示把一种动态的现象摹写下来,"用笛以写通声"就是用笛律把"通"产生的声摹写保存下来。现代乐律学家缪天瑞称之为:"先用弦作定律的实践,获得成果后,再移到管上。"①由于古代文献缺乏完整的定律、生律过程的记录,今人如果以为古人的12支律管是根据一定生律公式,通过计算管的长度、口径和管口校正后修正的数据制作而成的话,就未免把古人想得太愚笨了。

第二节　三分损益律与五度相生律

一、三分损益律

三分损益律也就是运用"三分损益"的方法产生十二律的律制。中国传统音乐将1个纯八度的音域分为12个乐音,每个乐音都冠以一个独立的音名:黄钟、大吕、太簇、夹钟、姑洗、仲吕、蕤宾、林钟、夷则、南吕、无射、应钟,这12个音名最早见于《国语·周语下》周景王二十三年(公元前522年)问律于伶州鸠。而在出土的西周编钟上,就已经刻有传统的律名,可见远在西周之前,中国人就已经开始使用十二律的概念了。

---

① 缪天瑞:《律学》第100页,人民音乐出版社1996年版。

中国传统音乐除了12个律名概念之外，还有宫、商、角、徵、羽等音阶的阶名概念，后来还有上、尺、工、凡、六、五、乙等唱名概念。中国传统音乐的黄钟、大吕、太簇等律名概念相当于西方音乐的C、D、E等音名概念，上、尺、工等唱名概念相当于西方音乐的do、re、mi等唱名概念，中国传统音乐的宫、商、角等阶名概念在西方音乐中虽没有完全对应的概念，但do、re、mi等唱名概念在一定程度上也可以与之对应。虽然中国传统音乐的阶名和唱名并不属于律学而只属于乐学体系的概念，但是，由于生律法既可以用12个律名，也可以用阶名，甚至还可以用唱名进行，这样，中国传统音乐的律学和乐学也就相互交织在一起，其界限也是比较含混的。

所谓生律法就是把一个纯八度的音域分为12个乐音的音律计算方法。中国最早见于文献的生律法是《管子·地员篇》记载的三分损益法：

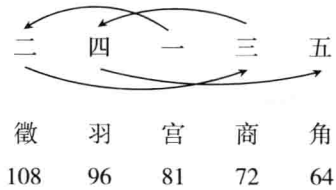
凡将起五音，凡首，先主一而三之，四开以合九九（按即 $1\times3^4=9\times9=81$），以是生黄钟小素之首，以成宫。三分而益之以一，为百有八（按即 $81\times4/3=108$），为徵，不（?）有三分而去其乘（按即 $108\times2/3=72$），适足以是生商。有三分而复于其所（按即 $72\times4/3=96$），以是成羽。有三分去其乘（按即 $96\times2/3=64$），适足以是成角。①

《管子·地员篇》记载的三分损益法是按照宫、商、角、徵、羽的阶名计算的，标准音黄钟的音高是预先设定好了的九九之数，将黄钟律

① 转引自缪天瑞：《律学》第103页，人民音乐出版社1996年版。括弧内的按语和问号亦由作者所注。

的弦长比 81 设为宫音，依次产生出徵、商、羽、角等四声，合起来为五声。“小素之首”据张尔田在《清史稿·乐志二》所作的解释：“小素云者，素，白练，乃熟丝，即小弦之谓。言此度之声立为宫位。其小于此弦之他弦，皆以是为主。”中国的“三分损益法”见于文献的准确记载年代为公元前 645 年（管子逝世）之前，而关于十二律名称则早在西周初年就已经出现在青铜器的铭文里了。另外，中国的三分损益律使用“损”和“益”从上下两个方向的纯五度寻求各律的方法，把律制的计算范围划定在一个八度以内，更具有实际可操作性。

下列图示中阶名下方的数据是该音弦长的比数，上方序数表示各律产生的顺序：



成书稍晚于《管子》的《吕氏春秋·音律篇》（公元前 249—237 年）记载了用三分损益法产生十二律的顺序：

“黄钟生林钟，林钟生太簇，太簇生南吕，南吕生姑洗，姑洗生应钟，应钟生蕤宾，蕤宾生大吕，大吕生夷则，夷则生夹钟，夹钟生无射，无射生仲吕。三分所生，益之一分以上生；三分所生，去其一分以下生。黄钟、大吕、太簇、夹钟、姑洗、仲吕、蕤宾为上；林钟、夷则、南吕、无射、应钟为下。”

“益之一分以上生”指的是在原律弦长的增加 1/3 弦长所生的新律，即原律弦长的 4/3，弦长增加，频率降低，所获得的是比原律低纯四度的新律；“去其一分以下生”指的是在原律弦长的减少 1/3 弦长所生的新律，即原律弦长的 2/3，弦长减少，频率增高，所获得的是比原律高

纯五度的新律。所以,“以上生”生的是一个低音,而“以下生”生的是一个高音。于是:黄钟律 4/3 弦长的音是林钟律,林钟律 2/3 弦长的音是太簇律,太簇律 4/3 弦长的音是南吕律,南吕律 2/3 弦长的音是姑洗律,姑洗律 4/3 弦长的音是应钟律,应钟律 2/3 弦长的音是蕤宾律,蕤宾律 4/3 弦长的音是大吕律,大吕律 2/3 弦长的音是夷则律,夷则律 4/3 弦长的音是夹钟律,夹钟律 2/3 弦长的音是无射律,无射律 4/3 弦长的音是仲吕律。

用三分损益法生成的十二律次序,各律的弦长、实际音高、音分、比值等情况详见下表:

律名	黄钟	大吕	太簇	夹钟	姑洗	仲吕
次序	1	8	3	10	5	12
相当音名	f^1	$\sharp f^1$	g^1	$\sharp g^1$	a^1	$\sharp a^1$
弦长	9.00	8.43	8.00	7.49	7.11	6.66
与黄钟律比值	1	$\frac{2048}{2187}$	89	$\frac{16384}{19683}$	6481	$\frac{13107}{17714}$
音分	0	114	204	318	408	522

律名	蕤宾	林钟	夷则	南吕	无射	应钟
次序	7	2	9	4	11	6
相当音名	b^1	c^2	$\sharp c^2$	d^2	$\sharp d^2$	e^2
弦长	6.32	6.00	5.62	5.33	4.99	4.74
与黄钟律比值	$\frac{512}{729}$	23	$\frac{4096}{6561}$	1627	$\frac{32768}{59049}$	$\frac{128}{243}$
音分	612	702	816	906	1020	1110

从上表中可知运用“三分损益法”产生十二律的顺序是:

黄钟:9

林钟:(由黄钟三分损而来)$9 \times 2/3 = 6$

太簇:(由林钟三分益而来)6 × 4/3 = 8

南吕:(由太簇三分损而来)8 × 2/3 = 5.33

姑洗:(由南吕三分益而来)5.33 × 4/3 =7.11

应钟:(由姑洗三分损而来)7.11 × 2/3 = 4.74

蕤宾:(由应钟三分益而来)4.74 × 4/3 = 6.32

大吕:(由蕤宾三分益而来)6.32 × 4/3 = 8.43

夷则:(由大吕三分损而来)8.43 × 2/3 = 5.62

夹钟:(由夷则三分益而来)5.62 × 4/3 = 7.49

无射:(由夹钟三分损而来)7.49 × 2/3 = 4.99

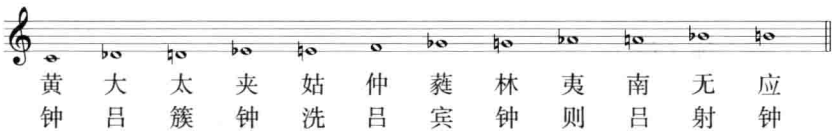
仲吕:(由无射三分益而来)4.99 × 4/3 = 6.66

然而,"三分损益律"最大的问题就是所谓的"黄钟还原"问题。黄钟还原也就是接下去"仲吕律"的三分损所得到的"清黄钟律"(黄钟律的高八度)的弦长是6.66×4/3=4.44;而不是黄钟律的2倍频率亦即4.5的弦长。中国古代的律学家们为寻找"黄钟还原"的计算方法耗费了一千多年的时光,直到明代著名律学家朱载堉提出"新法密率"以后,才从数学上真正解决了"黄钟还原"的计算方法。

二、五度相生律

五度相生律是和三分损益律的成律原理相似的律制,公元前6世纪古希腊哲学家、科学家毕达哥拉斯及其学派提出了"五度相生律",因此,"五度相生律"又被称为"毕达哥拉斯律"。毕达哥拉斯及其学派认为宇宙和谐的基础是完美的数的比例,音乐与宇宙天体存在类似。认为弦长比分别为2比1、3比2、4比3时发出的与基音相隔纯八度、纯五度、纯四度的音程定为完美的协和音程。他们将纯五度作为生律要素,由此产生"五度相生律"。五度相生律以一音为基音,然后

将频率比为 3 比 2 的纯五度音程作为生律要素，分别向基音的上下两端同时生音。下面笔者以 C 为例，来阐述五度相生律的生律原理。假如 C 为基音，按照五度相生原理向上可生出 G、D、A、E、B，向下可生出 F、♭B、♭E、♭A、♭D、♭G，连同基音在内的 12 个音写在一个八度之内：



但是，古希腊的五度相生律当时并没有产生出十二律，而是只产生了七律，即 CDEFGAB 7 个音，并由这 7 个音逐渐演化为自然音阶。后来，随着音乐实践的发展，直到公元 11 世纪才发现了十二音，后发现的这 5 个音没有独立的音名，只是通过在最初发现的 7 个音上附加升、降记号来表示。中国通过三分损益律产生的十二律有其各自独立的名称，应该是同时发现并在音乐实践中使用的。

三分损益法是世界上记载最早的、采用数学运算求律的方法，但是，三分损益律作为一种不平均律制——按三分损益原理产生的十二律中有大半音、小半音之分；三分损益之十二律仲吕律不能还原黄钟，就导致了此种律制不能达到古代乐律家提出的“五声、六律、十二管还相为宫”的标准。与三分损益律在中国律学发展史中的地位相比，五度相生律在西方律学发展史中的影响则相对较弱，特别是五度相生律以“纯五度”为生律标准的律制，随着纯律律制带来的新的生律要素“大三度”的出现而逐渐退出了律制上的主导位置。

中国传统音乐和西方音乐在律制的选择和律制发展的历史顺序上有许多相似之处，中西音乐都是沿着纯五度——大三度——等比小二度律制发展顺序，相继发现并使用了“三分损益律”、“五度相生律”，“钟律”、“琴律”、“纯律”，“新法密率”、“十二平均律”。律制选

择的相似性,使得亚洲东部的中国人和欧洲人虽文化相异,但音乐听觉习惯的相似性,致使中西音乐具有了天然的共通性。

第三节　钟律、琴律与纯律

一、钟　律

钟律就是以钟作为定律和生律器的律制;琴律就是以琴(古琴)作为定律和生律器的律制;钟和琴虽然在形制上差别很大,但是其成律的原理基本相同,所以,当代律学家们又通常把二者放在一起,统称为"钟琴律"。

中国用青铜铸造的钟作为定律器的历史十分悠久,司马迁在《史记·律书》中就有"钟律调自上古"的断言。《国语·周语》已经有了"度律均钟"的明确提法,均钟是用来计算和调整钟律的弦律器,就像弦律器用以调整管律器的相互作用一样,钟律器向弦律器提供生律的黄钟标准音,弦律器把生律、调律的成果用钟律器固定、保存起来。钟律器因此具有三重功用:第一,作为国家之重器,用以体现天子或诸侯的权威;第二,作为国家的音乐用律标准器;第三,作为宫廷重大仪式音乐的演奏乐器。作为音乐用律的标准器和演奏乐器,若干个钟律器形成一个编组系列,通常称之为"编钟"。目前所见最能代表春秋战国时期钟律的是1978年在湖北省随县曾侯乙墓出土的曾侯乙编钟。

曾侯乙是战国初期曾国的君主,其墓葬时间为楚惠王56年(公元前433年)。曾侯乙墓出土的编钟共有64枚,分上、中、下三层悬挂排列在钟架上。上层的19枚为"钮钟",中层的33枚和下层的13枚为"甬钟"。由于每枚钟都可以发出两个不同的音

高，所以64枚钟可以发出128个音；但128个音中有许多音是重复的，所以总共有61律，如果按照钟体铭文所示则只有55律。编钟最低音的频率为64.8赫兹，相当于大字组C的音律，编钟最高音的频率为2127.1赫兹，相当于小字c^4的音律，编钟的音域总共有5个八度。

曾侯乙编钟的律制使用的是五声音阶中的宫、商、徵、羽4个阶名表达正音名，用四“鬴”和四“曾”作为4个阶名的后缀表示变音名。

曾侯乙编钟铭文中的宫、商、徵、羽是4个基本音名，研究者称为“四基”。在“四基”的上方分别构成4个纯律大三度（386音分）的音，分别称之为“宫鬴”、“商鬴”、“徵鬴”、“羽鬴”。曾侯乙编钟铭文中“鬴”字的意义相当于“角”，二者可以互换。“宫鬴”相当于宫音上方的大三度角音，“商鬴”相当于商音上方的大三度角音，“徵鬴”相当于商音上方的大三度角音，“羽鬴” 相当于羽音上方的大三度角音。

在宫、商、徵、羽“四基”的下方分别构成4个纯律大三度（386音分）的音，分别称之为“宫曾”、“商曾”、“徵曾”、“羽曾”。“宫曾”相当于宫音下方的大三度音，“商曾”相当于商音下方的大三度音，“徵曾”相当于徵音下方的大三度角，“羽曾”相当于羽音下方的大三度音。“羽曾”又称“禾”，“禾”的地位特殊，它超出了一般变化音的位置，而成为六声音阶或者七声音阶的正音。

曾侯乙编钟的“四基”、“四鬴”、“四曾”亦即宫、商、徵、羽、宫鬴、商鬴、徵鬴、羽鬴、宫曾、商曾、徵曾、羽曾构成了钟律的十二律位体制，与三分损益律的黄钟、大吕、太簇、夹钟、姑洗、仲吕、蕤宾、林钟、夷则、南吕、无射、应钟十二律位体制一起，交相辉映于中国传统音乐的律学体系中。

黄钟为宫的四基、四鬴、四曾所形成的十二律图示如下：

四鬴：	宫鬴（e）	商鬴（♯f）	徵鬴（b）	羽鬴（♯c）
	↑（大三度）	↑（大三度）	↑（大三度）	↑（大三度）
四基：	宫（c）	商（d）	徵（g）	羽（a）
	↓（大三度）	↓（大三度）	↓（大三度）	↓（大三度）
四曾：	宫曾（♭a）	商曾（♭b）	徵曾（♭e）	羽曾（f）

钟律的十二阶名与十二律名关系如下表：

阶名	宫	羽鬴	商	徵曾	宫鬴	羽曾
律名	黄钟	大吕	太簇	夹钟	姑洗	仲吕
音名	c	♯c	d	♭e	e	f

阶名	商鬴	徵	宫曾	羽	商曾	徵鬴
律名	蕤宾	林钟	夷则	南吕	无射	应钟
音名	♯f	g	♭a	a	♭b	b

二、琴　律

琴律是以古琴作为定律和生律器的律制。古琴的形制通常称为“七弦十三徽”，“七弦”指的是古琴的7根琴弦，“十三徽”指的是古琴面板上镶嵌的13个主要按音音位点。古琴的7根琴弦的定音是按照五声音阶排列的，依次是徵、羽、宫、商、角、清徵、清羽。“清”有两种含义，一种是高八度的意思，如“清徵”、“清羽”就是高八度的“徵”与“羽”；另一种是高半音的意思，如“清角”指的是比“角”高半音的音。

古琴上的13个徽位是严格按照弦长的比例确定的，按照从左到右的音高次序，依次如下表：

徽位序数	空弦	13	12	11	10	9	8
弦长比例	1	7/8	5/6	4/5	3/4	2/3	3/5
相距空弦音程		自然七度转位 *	小三度	大三度	纯四度	纯五度	大六度
音名	C	$^{\flat}B^{1}$	$^{\flat}E$	E	F	G	A

徽位序数	7	6	5	4	3	2	1
弦长比例	1/2	2/5	1/3	1/4	1/5	1/6	1/8
相距空弦音程	纯八度	大十度	八度加五度	两个八度	大十七度	纯十九度	3个八度
音名	c	e	g	c^{1}	e^{1}	g^{1}	c^{2}

注：第十三徽的音为泛音列的第七分音，这个音在纯律中称为“自然七度”，假设基音为c，它就是其上方的$^{\flat}$b，然而，泛音列的第七分音要比十二平均律的$^{\flat}$b低27音分。有的西方律学家主张用纯律七分音用作属七和弦的七音，认为这样的属七和弦才和谐，所以“自然七度”又称作“和声七度”。

古琴7根弦中的每一根弦都可以选用适当的徽位，不管在哪根弦上，只要准确按在第三、六、八、十一、十二等徽位上，就可以分别发出空弦的纯律大三度、大六度和小三度的音程。古琴的十三徽早在南北

朝时就已经广泛使用，北宋时的琴家崔遵度（公元953年—1020年）在他撰写的《琴笺》把十三徽称为“天地自然之节”，发现十三徽“丈弦具之，尺弦亦具之”。

在古琴演奏的长期实践中，逐渐掌握了根据某弦上所产生的纯律音程的徽位来定另一弦空弦音的方法。如南宋姜夔（约公元1155年—1221年）在《七弦琴图说》中就有这样的记载：“宫调，五弦十晖（晖通徽）应七弦散声，四弦十晖应六弦散声，二弦十晖应四弦散声，大弦十晖应三弦散声，惟三弦独退一晖，于十一晖应五弦散声。”①

用徽位音作为定弦标准音的使用，说明纯律中的部分律位和纯律的律学理论已经具体地运用于音乐实践。

三、纯　律

与五度相生律或者三分损益律都是以弦律作为生律的物质载体一样，纯律也是以弦律作为生律依据的。弦律的弦振动发音时，主要有3个特点：

第一，在弦长一定的情况下，弦的张力与弦的振动频率成正比，弦的直径与弦的振动频率成反比。也就是说弦的张力越大所发出音的频率越高，弦的张力越小所发出音的频率就越低；弦的张力大小作用于弦的直径，弦的张力增大将会缩小弦的直径，弦的张力减小将会增加弦的直径，所以弦的直径与振动频率成反比。

第二，在张力一定的情况下，弦的长度与振动频率成反比。弦的1/2部分振动发音的频率比全弦发音的频率高二倍，1/2弦所发的音比全弦所发的音高一个纯八度；弦的1/3部分振动发音的频率比全弦

① 《宋史》第一百三十一卷，第3342页，中华书局1977年点校本。

发音的频率高3倍,1/3弦所发的音比全弦所发的音高纯12度;弦的1/4部分振动发音的频率比全弦发音的频率高4倍,1/4弦所发的音比全弦所发的音高2个纯八度,如此等等。

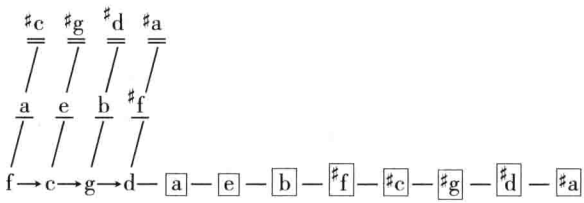
第三,弦体发音时在全弦振动的同时,弦的不同段位也在发生着振动,全弦振动发出的声音最清晰,最易被听觉感知,这个声音叫"基音",同时产生的不同段位的声音比较微弱,不容易被听觉直接感知,这些声音统称"泛音",由于泛音的频率总是基音倍数,所以泛音也称为"倍音"。基音和泛音合成了复合音,我们平时听到的乐音其实都是复合音;虽然泛音不易被听觉直接感知,但泛音却决定着音色性质,发音体因材料、体积、形状、发音方式的不同,各泛音的强度和组成千差万别,于是也就形成了丰富多彩的音色。把基音和泛音按照音高次序排列起来就构成了某基音的泛音列。以琴弦振动发音为例:全弦振动所发的音是基音,全弦振动发音时,弦的1/2、1/3、1/4、1/5等各段位部分也都在同时振动发音,这些段位发出的泛音分别称为2分音、3分音、4分音、5分音或者称为2倍泛音、3倍泛音、4倍泛音、5倍泛音等。以大字组C作为基音的泛音列如下:

基音是大字C组,频率是65.4075赫兹,第2分音是小字组c,频率是130.815赫兹;基音与第2分音的频率比为1/2;第3分音是小字组g,频率是196.2225赫兹,第2分音与第3分音的频率比为2/3。所谓五度相生律(circle - of - fifths system)正是运用第2分音与第3分音的纯五度构成的一种律制。"即由一律出发,根据3倍音对2倍音的距离(纯五度)产生此一律,再由此律依同理产生再次一律;如此继续相生,产生许多律;最后作八度移动,纳入一个八度之内。"①中国的

① 缪天瑞:《律学》第45页,人民音乐出版社1996年版。

“三分损益法”见于文献的准确记载年代为公元前645年(管子逝世)之前,而关于十二律名称则早在西周初年就已经出现在青铜器的铭文里了。另外,中国的三分损益律使用“损”和“益”从上下两个方向的纯五度寻求各律的方法,把律制的计算范围划定在一个八度以内,更具有实际可操作性。

纯律运用泛音列第二分音与第三分音之间的纯五度作外部框架,把第四分音与第五分音的大三度插入纯五度的框架里,形成一个三音列,以此作为生律要素。即首先用五度相生律的生律方法产生3个连续五度的四音列基础律,再以基础律为起点,连续构成两个大三度,从而产生十二律的生律方法。如:



纯律是以五度相生律为基础的生律方法,其基础律f－c－g－d所构成的大全音、纯四度、纯五度、纯八度与五度相生律中相应的各级音相同。但是由基础律向上大三度构成的音与连续4次五度相生的这个音的高度相比低22音分,如f与带方框的$\boxed{a}$所构成的是五度相生律的大三度,而与单下划线的$\underline{a}$所构成的是纯律的大三度,纯律大三度比五度相生律大三度低22音分;由此推理,双下划线的$\underline{\underline{\sharp c}}$要比带方框的$\boxed{\sharp c}$低44音分。所以,纯律同五度相生律一样,也是不平均的十二律。

欧洲人发现和使用纯律的历史比中国人发现和使用钟琴律的历

史要晚的多，公元9世纪后期，复调音乐逐渐兴起，其音乐形式从最初的奥尔加农发展到13世纪的经文歌，由于在复调音乐实践中三度、六度音程的大量应用，五度相生律单一纯五度的音程结构和生律要素已经不能适应当时音乐实践发展的需要，因此，纯律作为一种新的律制于14世纪应运而生。纯律的发现和使用，为欧洲音乐由单声部形式过渡到多声部形式提供了和声理论及和声材料的支持，可以说如果没有纯律的发现和使用就没有欧洲今天的多声部音乐形式。

第四节　新法密率与十二平均律

三分损益律和钟琴律都是不平均的十二律制，不平均的律制的黄钟不能还原问题相对单件乐器的独奏来说并无实质性的不便，但是，如若不同类别的乐器合奏使用不平均律制就会遇到许多不便之处。宋元时期，中国音乐的重心下移到了民间，民间音乐活动十分丰富，各类形式器乐合奏以及转调技术大量使用的实际需要，呼唤着平均律制的出现。特别是明代中叶以后，商业和手工业经济迅速发展，生产关系中已经出现了资本主义萌芽，自然科学领域的探索和研究都有了较大的发展，西方的科学思想和理念开始传入中国，并与中国传统的数学、天文学、地理学等交融贯通，出现了引人瞩目的科学家群体和一系列让世界叹为观止的科学研究成果。明代的朱载堉（1536—1612）和他提出的“新法密率”就是这个科学家群体和众多科学研究成果的重要代表之一。

朱载堉著述终身，在律学、数学、历法、天文学和音乐、舞蹈等方面均有比较深入的研究。所著的音乐论著主要有《乐律全书》、《律历融通》、《律学新说》、《律吕精义》等。被朱载堉称为“新法密率”的十二

平均律理论，最初发表在他的早期著作《律历通融》中。在这部著作中，朱载堉最先采用的是缩小三分损益法分数式中的分母的方法，以求得十二平均律五度和四度的比值：

先置黄钟长十寸，在位下生者，五亿乘之为实，七亿四千九百一十五万三千五百三十八为法，除之得之林钟。就置所得全数，在位上生者，十亿乘之为实，仍以前法除之得太簇。余律放（仿）此，乘除十二遍，则返本还原。此系新法，与古法不同。

朱载堉的意思是将三分损益法的“三分损一”下生的 2/3 变成 500000000/ 749153538；将“三分益一”上生的 4/3 变成 1000000000/ 749153538；然后就按照上下相生的顺序求得黄钟可以还原的“返本还原”十二平均律。

朱载堉在《律历通融》中还提到“用勾股之术及开方之法”求得“新法密率”的设想，在后来的《律学新说》（1584 年）中又提出“置一尺为实，以密律除之凡十二遍”的“新法”，这个新法也就是十二平均律的“新法密率”。但是，一直到《律吕精义》（1596 年）出书时才正式公布“用勾股之术及开方之法”的计算方法：

度本起于黄钟（按比作 c）之长，则黄钟之长，即度法一尺。命平方一尺为黄钟之率；东西十寸为句，自乘得百寸为句幂；南北十寸为股，自乘得百寸为股幂；相并，共得二百寸为弦幂。乃置弦幂为实，开平方法除之，得弦一尺四寸一分四厘二毫一丝三忽五微六纤二三七三〇九五〇四八八〇一六八九，为方置斜，即圆之径，亦即蕤宾（♯f）倍律之率（按即 $\sqrt[2]{1^2+1^2}=\sqrt[2]{2}=1.414213\cdots\cdots$。当时开方必须先有方积）。

以句十寸乘之，得平方积一百四十一寸十二分一十三厘五十六毫二十三丝七十三忽〇九五〇四八八〇一六八九，为实，开平方法除之，得一尺一寸八分九厘二毫〇七忽一微一纤五〇〇二七二一〇六六七一七五，即南吕（a）倍律之率（即按$\sqrt[2]{1\times\sqrt[2]{2}}=\sqrt[4]{2}=\sqrt[2]{1.414213\cdots\cdots}=1.189027\cdots\cdots$）。仍以句十寸乘之，又以股十寸乘之，得立方积一千一百八十九寸二百〇七分一百一十五厘〇〇二毫七百二十一丝〇六十六忽七一七五，为实，开立方法除之，得一尺〇五分九厘四毫六丝三忽〇九纤四三五九二九五二六四五六一八二五，即应钟（b）倍律之率（按即$\sqrt[3]{1\times1\times\sqrt[4]{2}}=\sqrt[12]{2}=\sqrt[3]{1.189207\cdots\cdots}=1.059463\cdots\cdots$）。盖十二率黄钟（c）为始，应钟（b）为终，终而复始，循环无端。此自然真理，犹贞后元生，坤尽复来也。是故各律皆以黄钟正数十寸乘之，为实，皆以应钟倍数十寸〇五分九厘四毫六丝三忽〇九纤四三五九二九五二六四五六一八二五为法，除之，即得其次律也，安有往而不返之理哉。旧法往而不返者，盖由三分损益，算术不精之所致也。是故新法不用三分损益，别造密律，其详如左（下）：黄钟倍律（c）二〇〇〇〇〇〇……；大吕倍律（$^{\sharp}$c）一八八七七四六八……；太簇倍律（d）一七八一七九七……；夹钟倍律（$^{\sharp}$d）一六八一七九二……；姑洗倍律（e）一五八七四〇一……；仲吕倍律（f）一四九八三〇七……；蕤宾倍律（$^{\sharp}$f）一四一四二一三……；林钟倍律（g）一三三四八三九……；夷则倍律（$^{\sharp}$g）一二五九九二一……；南吕倍律（a）一一八九二〇七……；无射倍律（$^{\sharp}$a）一一二二四六二……；应钟倍律（b）一〇五九四六三……；黄钟正律（c^{1}）一〇〇〇〇〇〇……。①

---

① 转引自缪天瑞：《律学》第151—152页，人民音乐出版社1996年版。括弧内的按语和计算数据亦由作者所注；朱载堉原书上的数据写到25位，引文只写到7位。

用今天的数学语言来说，朱载堉新法密率的计算方法是：先把黄钟律（c）的八度2开平方，得1.414213……，得到八度的二分之一音（$^{\sharp}$f）；再把$^{\sharp}$f的1.414213开平方，得1.189207……，得到八度的四分之一音（$^{\sharp}$d）；再把$^{\sharp}$d的1.189207开立方，得1.059463……，得到八度的十二分之一音（$^{\sharp}$c）；1.059463……这个数据也就是十二律的半音比值，从而把十二律之间的频率关系确立为等比数列的关系。

现以第一国际音高小字一组a^1的频率440赫兹作为起始音，至高八度的a^2 880赫兹的12个音计算结果示例如下：

$^{\flat}a^1$ =440hz

$^{\flat}b^1$ 440hz×1.059463=466.16372hz

b^1 466.16372hz×1.059463=493.88321hz

c^2 493.88321hz×1.059463=523.25098hz

$^{\flat}d^2$ 523.25098hz×1.059463 =554.36505hz

d^2 554.36505hz×1.059463=587.32925hz

$^{\flat}e^2$ 587.32925hz×1.059463=622.2536hz

e^2 622.2536hz×1.059463=659.25466hz

f^2 659.25466hz×1.059463=698.45591hz

$^{\flat}g^2$ 698.45591hz×1.059463=739.98819hz

g^2 739.98819hz×1.059463=783.9901hz

$^{\flat}a^2$ 783.9901hz ×1.059463=830.6085hz

a^2 830.6085hz×1.059463= 879.99897hz

朱载堉发明新法密率虽然没有直接运用于音乐实践，但是，琵琶、月琴、阮等有“品”、“相”、“柱”的各类拨弦乐器所使用的律制已经十分接近于十二平均律了。中国数千年“黄钟还原”的理想终于在16世纪末由朱载堉的“新法密率”变为现实。新法密率的发明和民间使用

十二平均律的音乐实践奠定了中西音乐融合的律学理论基础和听觉审美习惯及欣赏趣味的心理基础。

与中国十二平均律出现次序不一样的是，西方的十二平均律首先在音乐实践中摸索实验，然后再从理论上计算出等比的数据。如意大利音乐家加利莱伊（Vincenzo Galilei，约1520—1591）于1581年就在琉特琴上以99音分作为半音构成十二律。随后荷兰的数学家斯特芬（Simon Stevin，约1548—1620）于1600年前后提出了用2的12次方根的方法计算十二平均律的半音等比。到了19世纪，钢琴制造技术的精益求精，运用十二平均律调音的钢琴音质更趋精美；直至20世纪，随着钢琴的普及，由十二平均律奏出的旋律与和声响遍了世界各地的音乐厅、音乐教室和普通百姓的家庭，越来越多的人不仅从听觉上而且从审美上完全接受了十二平均律。

第二章　乐学理论

从河南省舞阳县贾湖出土的约 8000 年前的骨笛情况来看，中国传统音乐使用的是以五声为骨干音的七声音阶体制。5 个骨干音以“宫”音为首构成的五声音阶以及五声音阶在 12 个音高位置上的使用就是“调”。

以“宫”音为首构成的五声音阶有两个小三度音程，一个小三度音程可以分别插入两个“三度间音”从而形成二度关系的七声音阶，在中国的不同时代和不同地区分别存在 3 种不同结构的七声音阶，而这 3 种七声音阶又可以平行地存在于一种叫做“均”的七声音列之中。

中国传统音乐虽然没有完整的“调式”概念，但是在音乐实践中调式的现象是客观存在的，并且只有五声可以分别作为“调式”的主音，中国传统音乐调式主音的稳定性不同于西方大小调音乐，其主音的意义通常只体现在结束音上，而且其解决倾向的逻辑必然性并不强烈，结束音的选择有一定灵活性与或然性。类似于西方大小调音乐的调式主音在中国传统音乐称为“煞音”或者

“住音”。因此，中国传统音乐也就形成了3种音阶、5种调式、12种音高位置的调式调高体系，这个体系也就是中国传统音乐独特的“宫调”体系。

中国传统音乐有其自身的板眼体系，这种类似西方音乐节拍的板眼体系叫做“板式”，中国传统音乐通常是由板式组织起来的。

宫调体系和板式体系构成了中国传统音乐乐学问题的总和。正如童忠良对乐学的界定：“乐学主要是从音乐艺术实践中所用乐音的有关组合形式或技术规律出发，取形态学的角度，运用逻辑方法来研究乐音相互之间关系。”①

第一节　宫　调

一般认为宫调就是调高和调式的综合关系。表面上看，这就是调与调性的问题，应该是比较清楚明了的，但是，由于中国传统音乐宫调体系中的“声”、“宫”、“均”、“调”等概念与西方音乐的“调”（key）、“调式”（modes）、“音阶”（scale）“调性”（tonality）等概念没有直接对应性，所以，宫调问题的表述比较困难，加之中国传统音乐历史久远，同样一个术语名词在不同的历史时期其意义所指也有所不同，这就更增加了宫调的表述和理解的复杂性。为简洁地了解宫调问题，有必要首先了解几个相关的概念。

一、声

中国传统音乐的“声”类似于西方音乐的“音阶”，通常指的是在

---

① 晏成佺、童忠良、钟峻程著：《基本乐理教程》第55页，人民音乐出版社1990年版。

一种音乐中使用的所有乐音，将其归位在一个八度之内，再按照音高次序排列而成的音列。如“五声”指的就是五声音阶，“七声”指的就是七声音阶。

“在一种音乐中使用的所有乐音”的“一种音乐”有两层含义：

第一，作为一个具体的音乐作品；

第二，作为一个充分大的乐种或音乐类别，如中国传统音乐、西方艺术音乐。

“声”作为“音阶”概念时，既可以表示一个具体的音乐作品所使用的乐音材料依照音高次序排成的音列，也可以表示一个充分大的乐种使用的乐音材料依照音高次序排成的音列，这个音列在西方音乐中就叫“自然音阶”。

作为“声”的音阶是超越调式音阶的，实际上我们在使用西方音乐的“音阶”概念时已经犯了的一个不容忽视的逻辑错误，那就是：把不同层次的“音列”都统称为“音阶”，如五声音阶、七声音阶，七声音阶中的古音阶、新音阶、俗乐音阶，以及均音阶和各种调式音阶等等，当这些性质完全不同的音列都被称为音阶后，许多概念的界线被混淆了。

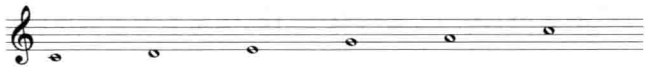
“声”作为音阶是超越调式的音列，调式则是音阶的具体运用。

西方音乐与中国传统音乐的“声”相对应的是“自然音阶”；中国传统音乐的“自然音阶”指的就是“宫、商、角、徵、羽”构成的五声音阶。作为中国传统音乐“自然音阶”意义的五声音阶是区别西方音乐的一个主要因素。

中国传统音乐的四声音阶是五声音阶的初级形式，九声、七声音阶是五声音阶的变化发展形式。

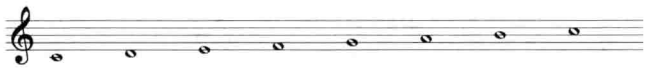
1. 中国传统音乐的“声”（自然音阶）：

谱例 1



2. 西方艺术音乐的自然音阶：

谱例 2



二、宫

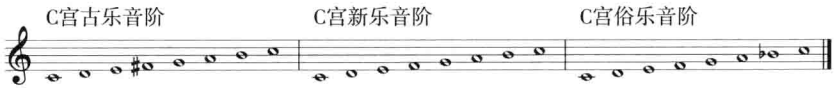
宫是中国传统音乐中最为重要的一个概念，但是西方艺术音乐中却没有类似“宫”的概念，这也是难以用现代汉语表述“宫”和理解“宫”的原因之一。宫的意义所指主要有 3 个：

第一，宫是五音之一。宫即“宫、商、角、徵、羽”之“宫”。但是作为五音之一的宫相比起其余四音又有着特殊的意义：首先，宫音是五音之首，是其余四音的源头，当“宫”音的阶名属性或音高位置确定以后，其他四音的阶名属性和音高位置就随之而定，所以，“宫”音相对其他音来说具有引领和坐标性的意义。其次，宫音在音乐组织中具有不可或缺的意义，在具有音阶意义的“声”结构中，唯有宫音不能省略。或许正是从这两层意义上，古人称：“夫宫，音之主也”（《国语·周语下》伶州鸠论乐篇）。此处的“音之主”并非西方艺术音乐调式主音的“主”，而是具有更广泛的起始、统率、坐标意义的主宰的“主”。这时的“宫”指的是一个单音。

第二，宫是七声音阶的形式。中国传统音乐应该具有的 4 个七声音阶，是对同一个九声音阶的不同选择，但是实际上，只有 3 种七声音阶被选用，这 3 个七声音阶分别是：古乐音阶、新乐音阶、俗乐音阶，这

些七声音阶又被称为“宫”。由于这3个七声音阶既可以平行地存在于一个“声”的五声音阶中，又可以平行地存在于一个七声的均音列之内，学者们将这种现象概括为“同声三宫”和“同均三宫”。这时的“宫”指的就是一群按照一定关系结合起来的音了。如：

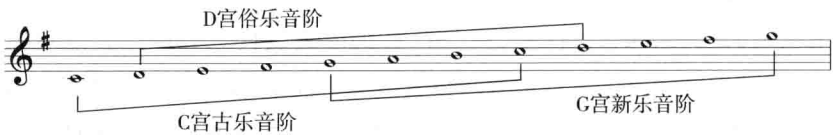
谱例3



“同声三宫”属于同宫系统的3个不同的七声音阶，亦即宫音相同的3个不同的七声音阶，如上例的3个不同的七声音阶起始音“宫”都是C。

“同均三宫”属于不同宫系统的3个不同的七声音阶，亦即3个宫音不同的七声音阶，共同纳入一个均音列中。如上例的3个不同的七声音阶起始音“宫”分别是C、G、D，这3个不同的七声音阶平行地存在于C均的音列中。如：

谱例4　同均三宫



第三，宫是调高的体现。由于“宫”既可以代表五声音阶和这个五声音阶的音高位置，也可以代表七声音阶和这个七声音阶的音高位置，所以，“宫”往往兼有调高的含义。这时的“宫”指的又是某音乐作品的旋律所在的音高位置。

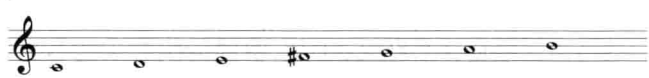
三、均

“均”和“宫”的上述第二层含义一样，也是七声音阶，但是“均”的七声音阶形式只有一种，“均”音阶与“古乐音阶”同形，但意义却不一

样，如同自然音阶与大音阶同形但意义不同一样。同时，“均”在中国传统音乐漫长的发展过程中，也逐渐同“宫”、“调”的意义所指相互交叉融合，共同表示调高的意思。

第一，“均”是连续五度构成的七声音阶。最早对“均”做出定义的是《新唐书·杨牧传》，“夫旋宫以七声为均，均言韵也。”虽然“均”的定义见诸文献的年代较晚，但“均”作为七声音阶概念的实际使用记载已经见诸春秋时期的典籍，《国语·周语》伶州鸠论乐时所说的“七律”就是讲“七声立均”的问题。现代著名音乐理论家黄翔鹏曾对“均”做过明确的解释：“在‘五度圈’的连续音高序列中摘取七律，构成音阶，这七个律高所构成的绝对音高位置与各律间相对的音程关系的总和就是”均“，也就是七律在‘五度圈中’的位置。”①十二律的每一律都可以作为“五度圈”的起点，因此也就有了十二均。均的起始音称为“均主”，均名也就随均主所在律位上的律名而定。假设黄钟律的音高是C，黄钟均的五度圈次序就是：黄钟、林钟、太簇、南吕、姑洗、应钟、蕤宾。将太簇以后的五律移低至黄钟律同一音组，再按照高低次序排列起来便构成了黄钟均音阶：

谱例5



由上可见，“均音阶”既不是宫音阶，也不是调式音阶，“均主”既不是“音主”宫，也不是调式主音的“调头”，均就是连续五度生成的七律所构成的音阶和这个音阶所在的音高位置。

第二，“均”是调高概念的表达。虽然黄钟、大吕等十二律可以分

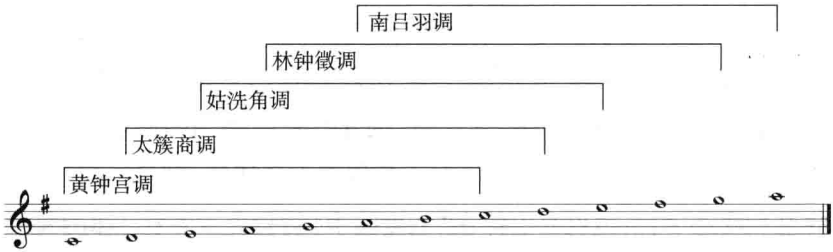
---

① 黄翔鹏：《传统是一条河流》第82页，人民音乐出版社1990年版。

别为十二均的“均主”，但是，七声音阶的均又总是从“宫”音开始，按照五度关系生成的，所以“均主”总是宫音，这就是所谓的“宫均同律”，于是，所有的同宫系统调也都统属于一个均，此时的“均”亦表示所有同宫系统调的调高。

如黄钟(C)均的5个同宫系统调的调高都是黄钟(C)：

谱例6



四、调

相比“声”、“宫”、“均”来说，“调”是一个更为复杂的概念。论及中国传统音乐理论中“调”的时候，有一种习惯性的思维，人们几乎不假思索地认为调不就是调式吗？如比较权威的《中国音乐词典》(人民音乐出版社1984年版)对“调”就是这么释义的：调在宫调用语中一般用以表达“调式”的概念。根据这个释义，于是，中国传统音乐的“声”(宫、商、角、徵、羽)可以分别作为5种调式的主音，从而形成5种调式类别(相当于西方艺术音乐的大、小调式)；而中国传统音乐的三“宫”(古乐音阶、新乐音阶、俗乐音阶)各自可以为5种调式使用，从而形成15种调式形式(相当于西方艺术音乐的自然、和声、旋律调式)；中国传统音乐的“均”可以有12个音高位置，每一个音高位置的“均”都可以有15种调式形式。这样也就构成了所谓的180调，但是180调的“调”却又不再是调式的“调”了，而是指15种调式形式在12种音高位置上的使用。

实际上,“调”的问题远没有这么简单。首先,中国传统音乐理论中的“调”果真就是调式吗?调式(modes)本来是个外来的音乐术语,意思是:“几个音按照一定关系排列在一起,其中有一个中心音,就形成了调式”。① 记载中国传统音乐理论的典籍文献中很少发现类似“调式”的表述,大量标明“宫调”、“商调”、“角调”、“徵调”、“羽调”等调名曲目,基本上和所谓的宫调式、商调式、角调式、徵调式、羽调式等调式概念无关。以至有的学者认为中国传统音乐是没有调式概念的。然而,元代琴家陈敏子(1314—1320)在《琴律发微》(见于《琴书大全》)中的相关表述可以证明至少在琴曲的制曲(作曲)中有的琴家已经有意识地使用调式思维了,尽管那时还没有“调式”概念的能指称谓。许健编著的《琴史初编》有较详细的论述,现摘录如下:

他(陈子敏)强调说:“凡所以发而为声音,洪纤高下,变化无尽,琴皆有之。”他强调琴的表现力,为的是引入下述正题:“唯明知之士,能取琴之所有,以著其妙”。只有懂得作曲规律的人,才能把琴的妙用发挥出来。“所以为曲,岂徇欲任意为之?”指出在创作中遵循一定的方法和法则的重要性。他还引述了徐氏(即徐理)的话:“务在守律象音,一调五音,各音自为主,使主常胜客,不至侵犯他调,驳乱音声,斯为善矣。”意思是作曲要明确调性,这段话是《琴律发微》一书的主要依据。以后两部分,即:制曲凡例、起调毕曲部分,就是根据徐氏“使主常胜客,不至侵犯他调”的道理,进行了一系列具体阐述。如“使主声倡之于首,则音调有统纪;以主声收之于尾,则音调有归宿。”否则“无

① 中国艺术研究院音乐研究所编:《中国音乐词典》第177页,人民音乐出版社1984年版。

相照应”,“而脉络亦不贯矣”。他主张在“主常胜客”的原则下,音调也要有变曲转换,韵度殊异。”又讲到转调,“取其音韵之变,最为奇妙。”但在使用之后,“亦须随即婉转归于主调方可。”在这里,他强调转调也必须遵循“主常胜客”的原则,在时机上要“随即”,在方法上要“婉转”,使之“归于主调”,从而保持主调的优势地位。①

首先,虽然元代琴家已经提出了类似西方艺术音乐“调式”的概念,而且已经有了具体的实践,但是“调式”概念还是没有得到普遍的接受和应用,现在还难以考证依据什么把中国传统音乐理论中的“调”解释为调式(modes)的,至少从古代文献中很少见到有关于“调式”的意义、“调式”的构成原理与方法等记载。依照现代乐理的常理,调式概念远比“宫”的概念重要,没有“宫”的乐理是可以理解的,没有“调式”的乐理是无法想象的,让人困惑的是中国传统音乐理论中恰巧“调式”的概念是比较淡化的。中国传统音乐的调式概念虽然比较淡化,但并非没有调式现象,而且许多旋律结构都是可以用调式概念去解释和表述的。

其次,如果中国传统音乐理论中的“调”不是调式,那么“调”是什么?“调”是西方艺术音乐和中国传统音乐共有的概念吗?

但是,即使在西方艺术音乐中,关于“调”(key)的界说也是有分歧的,归纳起来有3种观点:

第一,“调”与调式有关。如我国音乐理论家李重光在1962年人民音乐出版社出版的《音乐理论基础》中对调的定义是:“调是调式的音高位置。”

第二,“调”与调式无关。如上海音乐出版社1957年出版的(苏联)

---

① 许健:《琴史初编》第118—119页,人民音乐出版社1982年版。

《简明音乐辞典》对调的定义是："一系列音的音高位置和相互关系。"而李重光先生后来在高等教育出版社 1992 年出版的《基本乐理》也重新做了定义："由基本音级所构成的音列的音高位置，叫作'调'。"

第三，"调"与调式既有关又无关。如王沛纶在他编纂的《音乐辞典》中对"调"的定义是："音阶或调式在律的位置上作种种变动。"再如张万玉在河北教育出版社 1995 年出版的《乐理与视唱》中对"调"的定义："调式的主音或 do 音的音高位置叫作调。"

认为"调"与调式有关，或者认为"调"与调式既有关又无关的观点，或许是受把"key"翻译成"调"以后，"调"（key）与"调式"（modes）仅一字之差，因而把二者的关系类推为包含与被包含的关系，认为"调"除了指出调式外还规定了调式音阶的音高位置。或许也因为西方乐理中缺少表示调式音阶音高位置的专门术语，国人便将其简称为"调高"，然而，"调高"这个术语的称谓也是有歧义的，"调高"究竟是"调的高度"还是"调式的高度"？对此有的学者建议用"调域"一词特指调的高度，使之与表示调式音阶高度的"调高"相区别。由此可见，虽然把"key"翻译成了"调"，与"调式"仅一字之差，但是西方乐理中的 key（调）和 modes（调式）实际上是不相干的两个概念。

中国传统音乐理论中关于"调"的界说也是有分歧的，《中国音乐词典》对"调"的界说做了归纳和综合："在宫调用语中一般用以表达'调式'的概念。魏、晋以后，宫、均、调三字渐渐混用来表达'调高'概念，如民间的四调、民间工尺七调。戏曲界另有习惯用法：元、明以来对各均宫调式，皆称'宫'而不称'调'，仅将商、角、徵、羽调（调式）称为'调'，稍后，又合并宫声及商、角、羽诸声，用以统计各声不同宫调的总数，如二十八调、十三调（即十三宫）等。"

这些界说的目的是要把调式和调高概念合并在一起解释"调"，然

而，这样反使调的问题更加复杂化了。以“十三调”为例，仍取《中国音乐词典》的释义：“元末南曲所存的十三种宫调名称。又称十三调。即六种不同调高的宫调式：正宫、中吕宫、道宫、南吕宫、仙吕宫、黄钟宫。五种不同调高的商调式：大石调、双调、小石调、商调、越调。两种不同调高的羽调式：般涉调、羽调（即黄钟羽）。”但是，现存《九宫大成南北词宫谱》（人民音乐出版社 1991 年版，第 53—54 页）的曲例，却不支持“调”与调式有关的说法。

如《南戏·王焕传奇·絮婆婆》标明的是“小石调”，似是徵调式或宫调式，可就是难以判定为商调式。

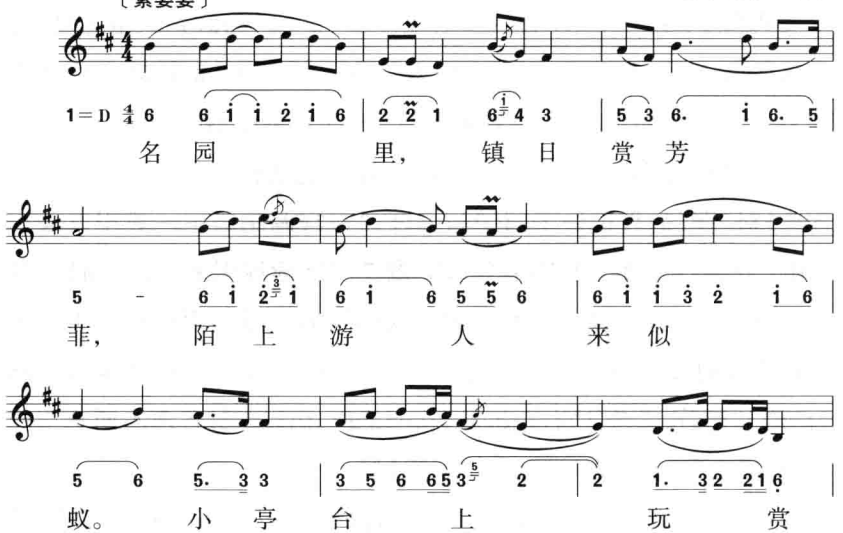
谱例 7

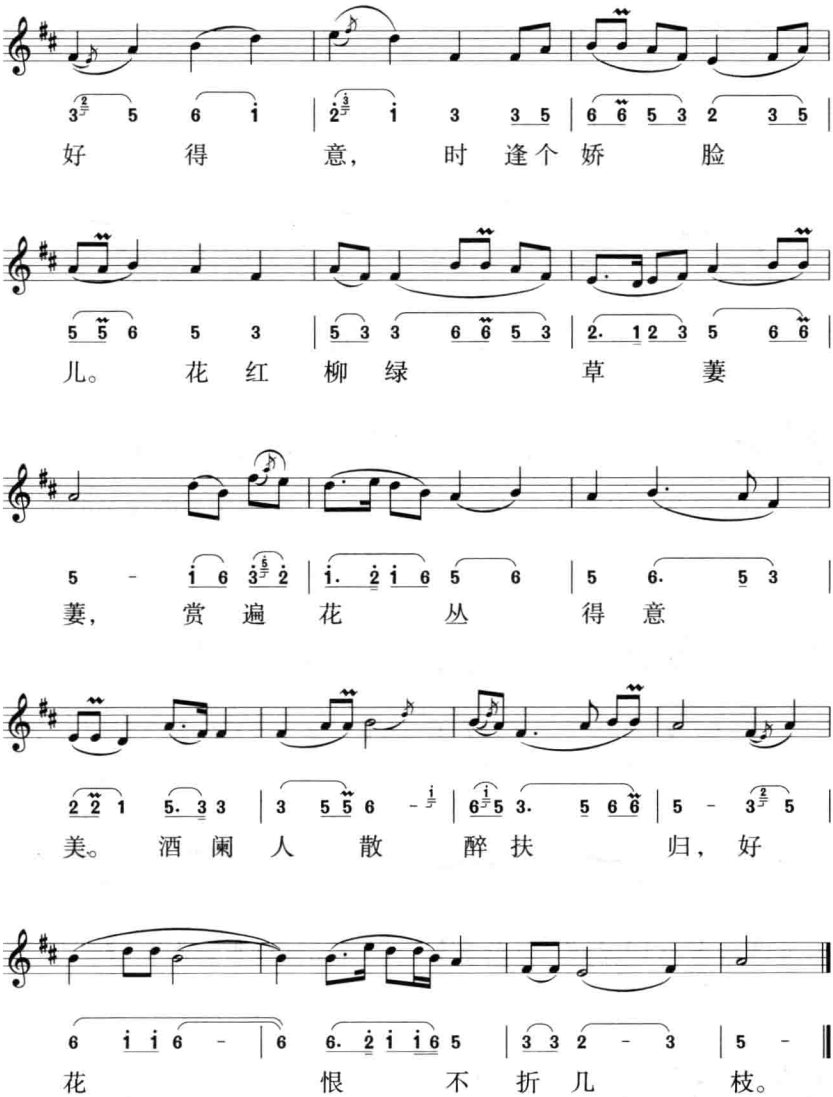
王 焕 传 奇

絮 婆 婆

《九宫大成》卷三十七
小 石 调 正 曲
〔**絮婆婆**〕

[南宋] 佚 名作



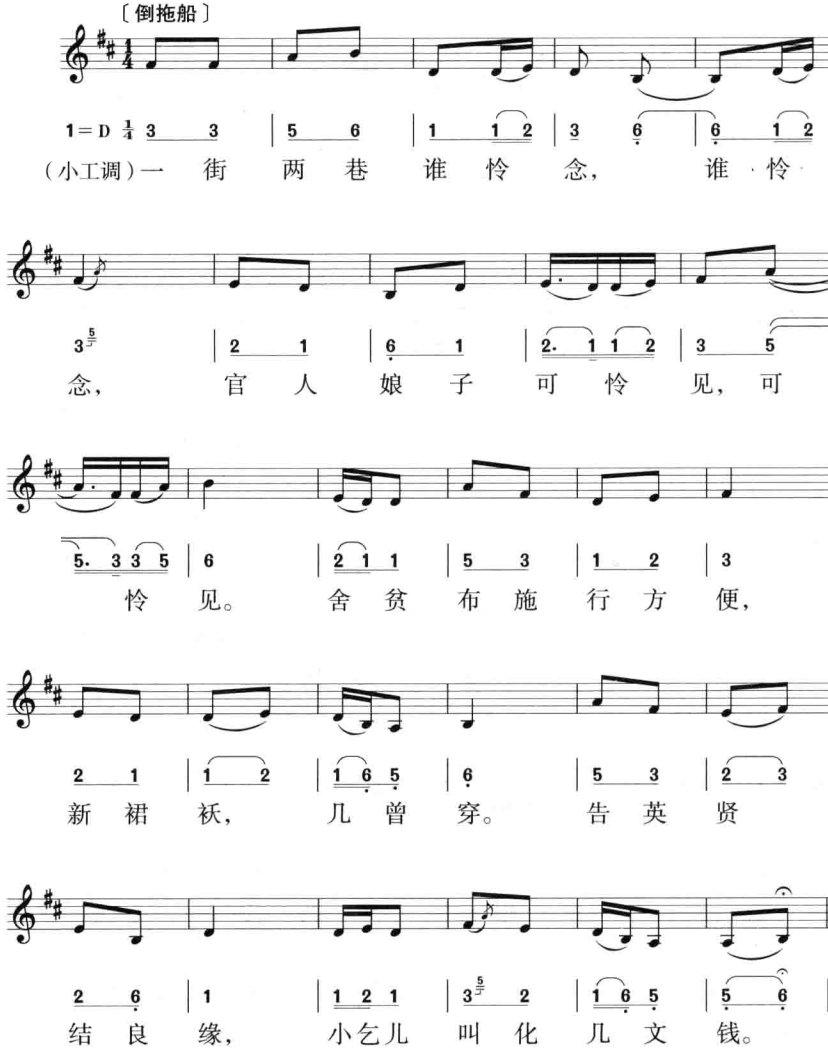


再如《倒拖船》标明的也是“小石调”，似是羽调式，几乎没有任何依据可以判定为商调式。

谱例 8

倒　拖　船

小石调正曲
〔倒拖船〕



类似调名与调式不符的情况比比皆是，可见，把“调”界说为调式是非常牵强的。

中国传统音乐理论中“调”的问题复杂性还在于西方乐理对“调”的解释也是含混不清的，从而影响了中国传统音乐理论对“调”的表述与界定。

本书提出：所谓调，就是一个充分大的乐种使用的自然音阶以及这个自然音阶所在的音高位置。一提起“自然音阶”人们总是习惯地把它和大音阶固定在一起，没有把它作为一种抽象的泛称。所谓“自然音阶”实际上是一个充分大的乐种在律的基础上对乐音材料所做的约定俗成式的选择。以采用十二律的乐种为例，这些乐种在具体的乐音作品中往往不会把十二律全部用上（十二音音乐例外），实际上大部分乐器也不可能奏全十二律，所以，通常总是从十二律中选出几律作为基本材料，构成由几个基本音程组成的音高关系，以“若干度若干音”的音列形式固定下来，这个音列便是一个充分大的乐种的“自然音阶”。西方音乐作为一个充分大的乐种，选取了七律作为其基本材料，以“八度七音列”的形式将其固定下来，这个音列也就称为西方音乐的自然音列。自然音列作为乐种个性的本源之一，对乐种有 3 个方面的服务与规范的意义。其一，乐种一般只使用自然音阶中的乐音以及由这些乐音所构成的音程材料；其二，自然音阶中各音间构成的音程关系限定了乐种的音乐语言组织和旋法模式；其三，自然音阶中的各音在具体作品中是作为绝对音高使用的，需要用“调号”作明确规定，调号的作用也就是维护自然音阶的格式在各音高位置上的贯彻。中国传统音乐作为区别于西方音乐的一个充分大的乐种，其本质规定性之一就在于它选择了自己的“自然音阶”，并将这个自然音阶在各个音高位置上使用。中国

传统音乐的“自然音阶”是什么呢？中国传统音乐的自然音阶既不是均音阶，也不是三宫的3个七声音阶，而是五正声音阶，亦即前文所说的“声”。中国传统音乐的“调”也就是五正声音阶以及这个音阶所在的音高位置。

五、宫　调

通过“声”、“宫”、“均”、“调”等概念的分析，可见所谓“宫调”远不是一般认为的调高和调式的综合关系，也不是简单的调与调性的问题。宫调问题的复杂性在于：中国传统音乐的“均”与“宫”在西方艺术音乐中没有对应概念，而西方音乐的“调式”在中国传统音乐中同样没有对应的概念。于是，中国传统音乐的“宫调”究竟是否包含调式概念成为问题的关键，迄今为止的宫调问题研究不仅把调式概念包含在内，而且还把调式作为核心概念构建这个理论体系，180调及黄翔鹏先生的《中国传统音乐一百八十调谱例集》就是这个体系的集中表述。然而，180调的宫调体系在具体的学术研究中却遇到了一些难以说清楚的问题，如《九宫大成南北词宫谱》标明的宫调名与实际调式不符的问题，“八十四调”和“二十八调”的解释问题等等。

关于八十四调，《中国音乐词典》作了概括式的解释：八十四调是“我国宫调理论中，以十二律旋相为宫，构成十二均；每均都可以构成七种调式，共得八十四调。理论上的八十四调，首先见于《隋书》的《万宝常传》以及《音乐志》开皇七年乐议中郑译的话。另一说以为起于梁武帝《五代史》张昭乐议；郭沫若以为此说史实无据。八十四调在非平均律的律制中很难解决旋宫实践问题；用全七调（调式）也缺少实践根据。北宋《景祐乐髓新径》、南宋张炎《词源》重提‘八十四调’，至

少在整理宫调系统的理论上仍有价值。如宋燕乐二十八调、七宫十二调,元、明诸种宫调,都凭借八十四调的相互关系而明确了它们在十二律宫调体系中的确切音位”。

八十四调至今难以论考的关键之处就在于“七种调式”,宫、商、角、徵、羽分别作为调式主音构成5种调式是容易理解的,但是“二变”(变徵、变宫)和“二清”(清角、清羽)中的任何两个音作为调式主音所形成的调式不仅无法找到实例证据,其形态甚至都是难以想象的。

如果跳出中国传统音乐理论本来就比较淡化的“调式”概念的思维定势,再去分析宫调问题,思考八十四调的问题,或许复杂的问题反到比较明了了。是否可以提出这样的假设:宫调就是均、宫关系构成的乐音体系在12个音高位置上的使用方法,而无关调式问题。明清时期的“民间工尺七调”其实就是中国传统音乐宫调理论的具体使用。如果把“均”,当做一支筒音固定的笛子,“民间工尺七调”就是“一笛七调”,七调的调名分别是:正宫调、六字调、凡字调、小工调、尺字调、上字调、乙字调。

如下图:

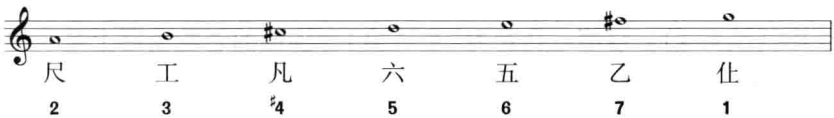
图 1

上图是以 a^1（当黄钟为 c 时，a^1 为南吕）为筒音的笛子，筒音与第一孔音为大二度，筒音与第二孔音为大三度，筒音与第三孔音为纯四度，筒音与第四孔音为纯五度，筒音与第五孔音为大六度，筒音与第六孔音为小七度。筒音的音高是固定音高，孔音的音高可以根据实际需要，运用吹奏技术或笛上开孔位置的细微变化做适当的调整。“笛上七调”的调名是以“小工调”为基准的，笛子换把转调时，根据新调的“工”字相当于“小工调”的什么谱字，就是为新调的调名。上图用连线把各调的“工”字与“小工调”对应的谱字连接起来，就可以知道各调的调名了。

正宫调指的是把筒音当做“尺”（商**2**），第一孔音当做“工”（角**3**），第二孔音当做“凡”（变徵♯**4**），第三孔音当做“六”（徵**5**），第四孔音当做“五”（羽**6**），第五孔音当做“乙”（变宫**7**），第六孔音当做“上”（宫**1**）。

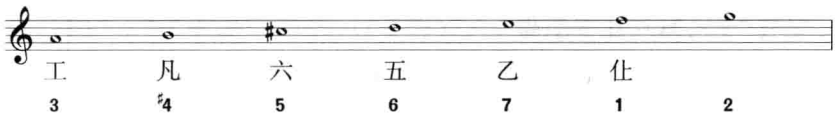
以第六孔音为“上”(宫)音为首构成的音阶就是一个林钟(G)均同时也是林钟宫(G)的古乐音阶：

谱例 9



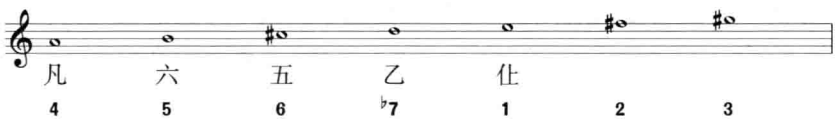
六字调指的是把筒音当做“工”(角**3**),第一孔音当做“凡”(变徵♯**4**),第二孔音当做“六”(徵**5**,需要用吹奏技术提高半音),第三孔音当做“五”(羽**6**),第四孔音当做“乙”(变宫**7**),第五孔音当做“上”(宫**1**,需要用吹奏技术降低半音),第六孔音当做“尺”(商**2**)。以第五孔音为“上”(宫)音构成的音阶实际上是一个仲吕(F)均同时也是仲吕宫的(F)古乐音阶：

谱例 10



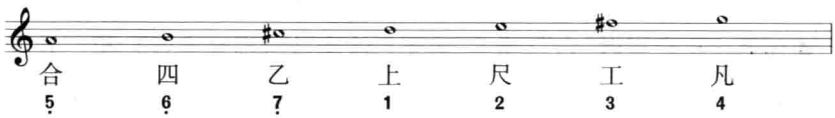
凡字调指的是把筒音当做“凡”(清角**4**),第一孔音当做“六”(徵**5**),第二孔音当做“五”(羽**6**),第三孔音当做“乙”(闰♭**7**),第四孔音当做“上”(宫**1**),第五孔音当做“尺”(商**2**,需要用吹奏技术降低半音),第六孔音当做“工”(角或**3**,需要用吹奏技术提高半音)。以第四孔音为“上”(宫)音构成的音阶实际上是一个太簇(D)均姑洗宫(E)俗乐音阶：

谱例 11



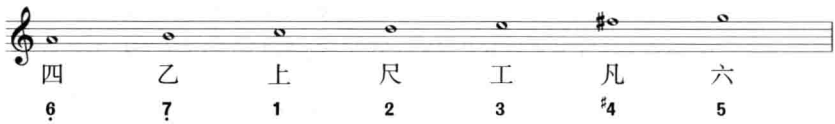
小工调指的是把筒音当做“合”(徵或**5̣**),第一孔音当做“四”(羽或**6̣**),第二孔音当做“乙”(变宫**7̣**),第三孔音当做“上”(变宫**1**),第四孔音当做“尺”(商**2**),第五孔音当做“工”(角**3**),第六孔音当做“凡”(清角**4**)。以第三孔音为“上”(宫)音构成的音阶实际上是一个林钟(G)均太簇宫(D)新乐音阶:

谱例 12



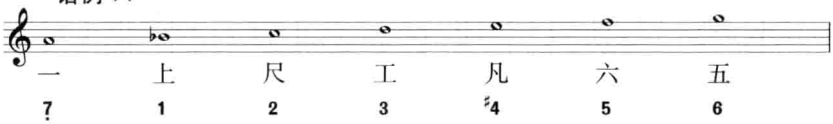
尺字调指的是把筒音当做“四”(徵**6̣**),第一孔音当做“乙”(变宫**7̣**),第二孔音当做“上”(宫或**1**,需要用吹奏技术降低半音),第三孔音当做“尺”(商**2**),第四孔音当做“工”(角**3**),第五孔音当做“凡”(变徵♯**4**),第六孔音当做“六”(徵**5**)。以第二孔音为“上”(宫)音构成的音阶实际上是一个黄钟(C)均黄钟宫(C)古乐音阶:

谱例 13



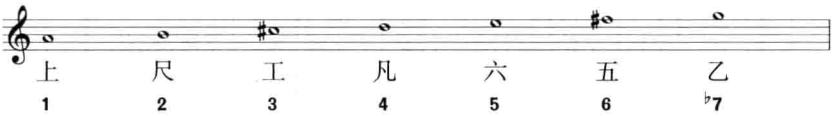
上字调指的是把筒音当做“乙”(变宫**7̣**),第一孔音当做“上”(宫**1**,需要用吹奏技术降低半音),第二孔音当做“尺”(商或**2**,需要用吹奏技术降低半音),第三孔音当做“工”(角**3**),第四孔音当做“凡”(变徵♯**4**),第五孔音当做“六”(徵**5**,需要用吹奏技术降低半音),第六孔音当做“五”(羽**6**)。以第二孔音为“上”(宫)音构成的音阶实际上是一个无射均(♭B)无射宫(♭B)古乐音阶:

谱例 14



乙字调指的是把筒音当做“上”(宫**1**),第一孔音当做“尺”(商**2**),第二孔音当做“工”(角**3**),第三孔音当做“凡”(清角**4**),第四孔音当做“六”(徵**5**),第五孔音当做“五”(羽**6**),第六孔音当做“乙”(闰♭**7**)。以筒音为“上”(宫)音构成的音阶实际上是一个林钟均(G)南吕宫(A)俗乐音阶:

谱例 15



由上可见,“工尺七调”上一支笛子的7个把位包括的是五均三宫的七调,“工尺七调”也就是分别以宫(上)、商(尺)、角(工)、清角(凡)、徵(六)、羽(五)、变宫(乙)分别作为笛子筒音(而不是作为调式主音)的宫调体系,这种宫调体系不仅是调高的概念,同时它还包含了“声”、“均”、“宫”、“律”的概念,但就是没有调式的含义。“一笛七调”就是一支笛子的7个把位,如果用了4支筒音不同的笛子,那就是“四笛七调”,如果用了9支筒音不同的笛子,那就是“九笛七调”;如果用了12支筒音不同的笛子,那就是“十二笛七调”。当“工尺七调”使用12支笛子吹奏7个把位的时候,就是所谓“八十四宫调”了,八十四调就是“十二笛”和“七调”的乘积,由此构成了完整意义的中国传统音乐宫调体系,八十四调是这个宫调体系的最大值。中国传统音乐的宫调体系究竟是一百八十宫调体系还是八十四宫调体系?如果把调式概念注入宫调体系中就是一百八十调,如果宫调体系中不包括调式概念就是八十四调。八十四宫调体系如下表:

笛上八十四宫调体系一览表

图2

宫均	调律	律名	黄钟	大吕	太簇	夹钟	姑洗	仲吕	蕤宾	林钟	夷则	南吕	无射	应钟
		音名	C	♯C ♭D	D	♯D ♭E	E	F	♯F ♭G	G	♯G ♭A	A	♯A ♭B	B
黄钟为筒音	无射均	正宫(古)	尺		工		凡	六		五		乙	仕	
	夷则均	六字(古)	工		凡	六		五		乙	仕			
	仲吕均	凡字(俗)	凡		六		五	乙		仕				
	无射均	小工(新)	合		四		乙	上		尺		工	凡	
	夹钟均	尺字(古)	四		乙	上		尺		工		凡	六	
	大吕均	上字(古)	一	上		尺		工		凡	六		五	
	无射均	乙字(俗)	上		尺		工	凡		六		五	乙	
大吕为筒音	应钟均	正宫(古)		尺		工		凡	六		五		乙	仕
	南吕均	六字(古)		工		凡	六		五		乙			
	蕤宾均	凡字(俗)	工	凡		六		五	乙					
	应钟均	小工(新)		合		四		乙	上		尺		工	凡
	姑洗均	尺字(古)		四		乙	上		尺		工		凡	六
	太簇均	上字(古)		一	上		尺		工		凡	六		五
	应钟均	乙字(俗)		上		尺		工	凡		六		五	乙

太簇为筒音	黄钟均	正宫(古)	上		尺		工		凡	六		五		乙
	无射均	六字(古)	尺		工		凡	六		五		乙	仩	
	林钟均	凡字(俗)		工	凡		六		五	乙				
	黄钟均	小工(新)	凡		合		四		乙					
	仲吕均	尺字(古)	六		四		乙	上		尺		工		凡
	夹钟均	上字(古)	五		一	上		尺		工		凡	六	
	黄钟均	乙字(俗)	乙		上		尺		工	凡		六		五
夹钟为筒音	大吕均	正宫(古)	乙	上		尺		工		凡	六		五	
	应钟均	六字(古)		尺		工		凡	六		五		乙	
	仲吕均	凡字(俗)	尺		工	凡		六		五	乙			
	大吕均	小工(新)	工	凡		合		四		乙				
	蕤宾均	尺字(古)	凡	六		四		乙	上		尺		工	
	姑洗均	上字(古)		五		一	上		尺		工		凡	六
	大吕均	乙字(俗)	五	乙		上		尺		工	凡		六	
姑洗为筒音	太簇均	正宫(古)		乙	上		尺		工		凡	六		五
	黄钟均	六字(古)	上		尺		工		凡	六		五		乙
	蕤宾均	凡字(俗)		尺		工	凡		六		五	乙		
	太簇均	小工(新)		工	凡		合		四		乙			
	林钟均	尺字(古)		凡	六		四		乙	上		尺		工
	仲吕均	上字(古)	六		五		一	上		尺		工		凡
	太簇均	乙字(俗)		五	乙		上		尺		工	凡		六

仲吕为筒音	夹钟均	正宫(古)	五		乙	上		尺		工		凡	六	
	大吕均	六字(古)	乙	上		尺		工		凡	六		五	
	林钟均	凡字(俗)	上		尺		工	凡		六		五	乙	
	夹钟均	小工(新)	尺		工	凡		合		四		乙		
	夷则均	尺字(古)	工		凡	六		四		乙				
	蕤宾均	上字(古)	凡	六		五		一						
	夹钟均	乙字(俗)	六		五	乙		上		尺		工	凡	
蕤宾为筒音	姑洗均	正宫(古)		五		乙	上		尺		工		凡	六
	太簇均	六字(古)		乙	上		尺		工		凡	六		五
	夷则均	凡字(俗)		上		尺		工	凡		六		五	乙
	姑洗均	小工(新)		尺		工	凡		合		四		乙	
	南吕均	尺字(古)		工		凡	六		四		乙			
	林钟均	上字(古)		凡	六		五		一	上		尺		工
	姑洗均	乙字(俗)		六		五	乙		上		尺		工	凡
林钟为筒音	仲吕均	正宫(古)	六		五		乙	上		尺		工		凡
	夹钟均	六字(古)	五		乙	上		尺		工		凡	六	
	南吕均	凡字(俗)	乙		上		尺		工	凡		六		五
	仲吕均	小工(新)	上		尺		工	凡		合		四		乙
	无射均	尺字(古)	尺		工		凡	六		四		乙		
	夷则均	上字(古)	工		凡	六		五		一				
	仲吕均	乙字(俗)	凡		六		五	乙						

南吕为筒音	蕤宾均	正宫(古)	凡	六		五		乙	上		尺		工	
	姑洗均	六字(古)		五		乙	上		尺		工		凡	六
	无射均	凡字(俗)	五	乙		上		尺		工	凡		六	
	蕤宾均	小工(新)	乙	上		尺		工	凡		合		四	
	应钟均	尺字(古)		尺		工		凡	六		四		乙	
	南吕均	上字(古)		工		凡	六		五		一	上		
	蕤宾均	乙字(俗)	工	凡		六		五	乙		上		尺	
南吕为筒音	林钟均	正宫(古)		凡	六		五		乙					
	仲吕均	六字(古)	六		五		乙	上		尺		工		凡
	应钟均	凡字(俗)		五	乙		上		尺		工	凡		六
	林钟均	小工(新)		乙	上		尺		工	凡		合		四
	黄钟均	尺字(古)	上		尺		工		凡	六		四		乙
	无射均	上字(古)	尺		工		凡	六		五		一	上	
	林钟均	乙字(俗)		工	凡		六		五	乙				
无射为筒音	夷则均	正宫(古)	工		凡	六		五		乙				
	蕤宾均	六字(古)	凡	六		五		乙						
	黄钟均	凡字(俗)	六		五	乙		上		尺		工	凡	
	夷则均	小工(新)	四		乙	上		尺		工	凡		合	
	大吕均	尺字(古)	乙	上		尺		工		凡	六		四	
	应钟均	上字(古)		尺		工		凡	六		五		一	上
	夷则均	乙字(俗)	尺		工	凡		六		五	乙			

应钟为筒音	南吕均	正宫(古)		工		凡	六		五		乙			
	林钟均	六字(古)		凡	六		五		乙					
	大吕均	凡字(俗)		六		五	乙		上		尺		工	凡
	南吕均	小工(新)		四		乙	上		尺		工	凡		合
	太簇均	尺字(古)		乙	上		尺		工		凡	六		四
	黄钟均	上字(古)	上		尺		工		凡	六		五		一
	南吕均	乙字(俗)		尺		工	凡		六		五	乙		

其实，关于八十四调，陈应时教授早在1986年第四期《星海音乐学院学报》中就以《“八十四调”新解》为题，较详细地阐释了中国古代音乐宫调理论体系中的“八十四调”问题，认为中国古代音乐的“八十四调”并不是只包含一种内容的专称，它具有多种含义。而在“八十四调”的种种意义中唯独没有今人所释“十二宫每宫七种调式”的意思，明确指出梁武帝（464—549）时期的“八十四调”就是十二笛，每笛奏七调。虽然当时还难于得到结构完全相同的七调音阶，但在当时还是有其理论基础的。

虽然我们今天难以推导当时“八十四调”音阶结构，但是，从民间音乐“一笛奏七调”的音乐实践中，还是可以得到具体的“八十四调”音阶结构体系，只是12支笛子上的七声是有3种不同的七声音阶以及3种音阶在十二律上构成的八十四调而已。

第二节　音　阶

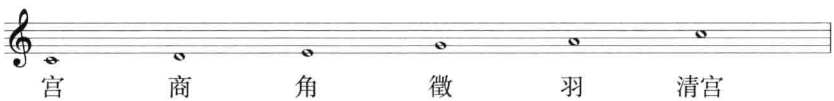
音阶指的是一群高低不同的乐音，遵从一定的法则，按照音高次序排列而成的音高序列。“音阶”作为一个外来的西方音乐概念，中国传统音乐理论中的“声”大体可以与之对应，通常情况下，“五声”指的就是五声音阶，“七声”指的就是七声音阶，“声”作为“音阶”的概念，在中国传统音乐中的实际应用几乎无处不在，“声”这种音阶概念通常指的是在一种音乐中使用所有乐音，将其归位在一个八度之内，再按照音高次序排列而成的音列。因而，不同的音乐就有不同的音阶，音阶和“调式”以及“调式音阶”没有关系，音阶是超越调式的音列。但是，调式却和音阶有关系，调式使用的是音阶提供的乐音材料，音阶决定着调式的整体形态，从这个意义上说，西方音乐只有一个音阶，这个

音阶就是所谓的“自然音阶”，而中国传统音乐的音阶却有许多个。“声”作为“音阶”的概念应该是比较清楚的，但是，古汉语中的“声”并非专指音阶，实际上，“声”有多层的意义所指，相比之下，作为音阶概念的使用反而比较少见，以致现在很少有人把“声”看作音阶了。中国传统音乐使用的音阶主要有五声音阶、九声音阶、七声音阶3种。

一、五声音阶

五声音阶是中国传统音乐最具有代表性的音阶，构成五声音阶的5个音恰巧是从某个固定音高开始，按照“三分损益”的方法所产生的“宫、商、角、徵、羽”5个音，将这5个音归位在一个八度以内，就构成了五声音阶：

谱例16



中国古代把这个五声音阶的起始音命名为“宫”，其余4个音依次是“商”、“角”、“徵”、“羽”。宫、商、角、徵、羽、清宫（高八度的宫）构成的五声八度音阶具有以下几个特点：

第一，音阶中相邻的两个音之间的音高关系没有小二度。

第二，音阶中相邻的两个音之间的音高关系只有大二度和小三度。

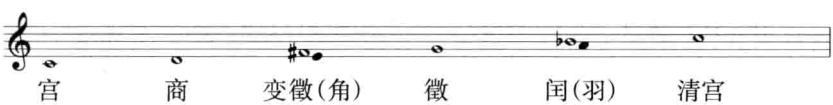
第三，音阶中任意两个音的组合只有“宫—角”可以构成大三度音程。

根据第一个特点，中国传统音乐的五声音阶主要是一种无半音的五声音阶；根据第二个特点，中国传统音乐的五声音阶中有“角—徵”和“羽—（清）宫”两个小三度音程，而在这两个小三度音程之间又可

以插进两个变音，这就为中国特色的九声音阶和七声音阶的出现提供了可能性的基础；根据第三个特点，可以利用唯一的大三度音程，确定“宫”音和“角”音，当宫音和角音确定以后，商、徵、羽 3 个音就随之而定，所以宫音在任何情况下都是很清楚的。

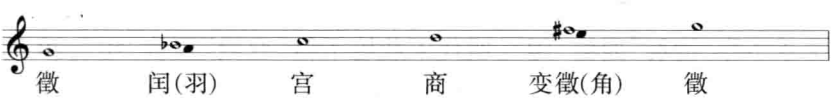
中国传统音乐的五声音阶除了主要是无半音形式的五声音阶外，还有变形的五声音阶形式，如，我国西北地区秦腔、碗碗腔、陇东道情的“苦音”，川剧中的“苦皮”，滇剧、贵州文琴和黔剧的“苦禀”，广东粤剧中的“苦喉”等等，基本上都是变形的五声音阶，在变形的五声音阶音乐中，“羽”和“角”一般较少出现，其所缺的位置分别用“闰”和“变徵”去替换。

谱例 17



变形的五声音阶是有半音的五声音阶，但是，在具体的音乐实践中，这两个变音的音高位置有所偏移，所体现的只是一种特有的旋律风格，并不表达转调后的调性色彩。

谱例 18



二、九声音阶

中国传统音乐的五声音阶并非指的是只用五声的音乐体系，而是指中国传统音乐是以五声为骨干音的音乐体系，“宫、商、角、徵、羽”构成的五声音阶为基础音阶，“宫、商、角、徵、羽”五声也被称为“正声”，

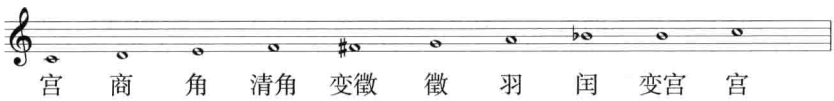
5 个正声各有独立的阶名。五声之外的其他音称为“变音”，变音一般没有独立的阶名。

五声八度音阶中有“角—徵”和“羽—清宫”两个小三度音程，在“角—徵”这个小三度音程之间可以插入两个变音，第一个是比“角”音高半音的“清角”。“清”字有两个含义，第一层含义是指高八度的音，如“清宫”就是高八度的“宫”，“清黄钟”就是高八度的“黄钟”；第二层含义是指升高半音，如“清角”就是把“角”音升高半音的音，“清羽”就是把“羽”升高半音的音等等。在“角—徵”这个小三度音程中可以插入的第二个变音是比“徵”音低半音的“变徵”。“变”的意思是降低半音，如“变徵”指的是把“徵”降低半音的音，“变宫”指的是把“宫”降低半音的音等等。

在“羽—清宫”这个小三度音程之间也可以插入两个变音，一个是比“羽”音高半音的“清羽”；另一个是比“清宫”音低半音的“变宫”。

由于五声音阶的两个小三度音程中可以插入两个变音，所以，5 个正声再加上 4 个变声就构成了九声音阶，九声音阶的 5 个正声阶名的称谓在各个历史时期保持着一致，但 4 个变声的阶名在不同的历史时期却有不同的称谓。如先秦时期，曾侯乙编钟铭文中不称“清角”称“和”；秦汉时期，4 个变声阶名是：清角、变徵、清羽、变宫；隋唐时期的俗乐不称“清羽”而称“闰”；明代朱载堉不称“变徵”而称“中”；20 世纪 50 年代以后，4 个变音的阶名逐渐统一为：清角(4)、变徵(♯4)、闰(♭7)、变宫(7)。

谱例 19



之所以可以用西方音乐的音名系统和五线谱、简谱记谱法来表述中国传统音乐的九声音阶，是因为中国传统音乐和西方音乐使用的都是十二律，都有音名、阶名和唱名的概念；但是，用西方音乐的音名系统和五线谱、简谱记谱法来表述中国传统音乐的九声音阶，也有一些不够周延的地方，如：

第一，西方音乐的音名是通过7个基本音级、5个变化音级加上音组概念体现的，具有等音现象；中国传统音乐的音名是通过12个律名体现的，等音现象是潜在的、淡化的。

第二，西方音乐的阶名（用罗马数字表示）是建立在调式基础上的，体现的是调式音级的功能；中国传统音乐的阶名是超越调式的，体现的是“宫”音的位置。

事实上，九声音阶在具体的音乐实践中是很少使用的，九声音阶所说明的只是4个变音的来历，同时，九声音阶也为七声音阶准备了更多的备选材料。

三、七声音阶

中国传统音乐的七声音阶是以五声为骨干音的七声音阶，也是从九声音阶的4个变音中挑选两个，与5个骨干音构成的七声音阶，七声音阶在中国传统音乐中又称作“七律”或者“七音”。由于中国传统音乐的历史久远，使用的民族众多，流行的地域广阔，逐渐形成了多种七声音阶的形式，但不同的七声音阶都是对同一个九声音阶的选择，在九声音阶的4个变音中每次只能选两个的情况下，一般可以有4种选择，因此也就至少可能有4种七声音阶：

第一，宫（**1**）、商（**2**）、角（**3**）、徵（**5**）、羽（**6**）+变徵（$^{\sharp}$**4**）、变宫（**7**）

第二，宫（**1**）、商（**2**）、角（**3**）、徵（**5**）、羽（**6**）+清角（**4**）、变宫（**7**）

第三,宫(**1**)、商(**2**)、角(**3**)、徵(**5**)、羽(**6**)+清角(**4**)、闰(♭**7**)

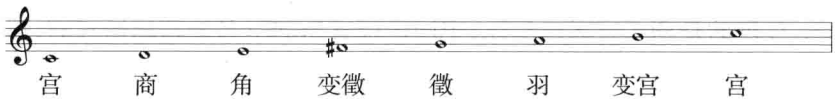
第四,宫(**1**)、商(**2**)、角(**3**)、徵(**5**)、羽(**6**)+变徵(♯**4**)、闰(♭**7**)

实际上,中国传统音乐只作了前3种的选择,第四种七声音阶使用的比较少。用比较通行的称谓,第一种七声音阶叫做"古乐音阶";第二种七声音阶叫做"新乐音阶";第三种七声音阶叫做"俗乐音阶"。分述如下:

1. 古乐音阶

"古乐音阶"是在宫、商、角、徵、羽5个正声的基础上,选择"变徵"(♯4)作为第四级音,选择"变宫"(7)作为第七级音的七声音阶:

谱例20

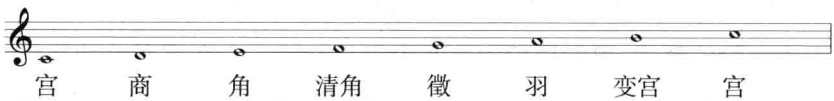


"古乐音阶"是20世纪20年代以来比较通行的称谓;20世纪五六十年代改称为"雅乐音阶";"古乐音阶"在汉代以后的音乐典籍中受到特别的重视,往往被奉为音乐的准则,所以,这种七声音阶在《晋书·乐志》里称为"正声调",我国当代有些学者建议沿用"正声音阶"的称谓。

2. 新乐音阶

"新乐音阶"是在宫、商、角、徵、羽5个正声的基础上,选择"清角"(**4**)作为第四级音,选择"变宫"(**7**)作为第七级音的七声音阶:

谱例21

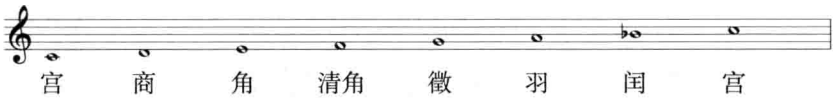


"新乐音阶"是20世纪20年代以来较通行的称谓;20世纪五六十年代改称为"清乐音阶";"新乐音阶"在《晋书·乐志》里称为"下徵调",我国当代有些学者建议沿用"下徵音阶"的称谓。

3. 俗乐音阶

“俗乐音阶”是在宫、商、角、徵、羽 5 个正声的基础上，选择“清角”（**4**）作为第四级音，选择“闰”（♭**7**）作为第七级音的七声音阶：

谱例 22



“俗乐音阶”是 20 世纪 20 年代以来较通行的称谓；20 世纪五六十年代改称为“燕乐音阶”；“俗乐音阶”因在隋唐著述的许多音乐文献里称为“俗乐调”而得名，由于古琴音乐里有“清商调”的调名与之相似，所以我国当代有些学者建议用“清商音阶”的称谓。

四、其他音阶

中国传统音乐除了五声音阶、七声音阶和九声音阶之外，还有一些其他形式的音阶，这些音阶一般都可看作是五声音阶或七声音阶的变化形式。

1. 三声音阶

三声音阶可以看作是五声音阶的省略形式，常见的三声音阶主要有：

（1）省略了徵、羽的三声音阶，这种三声音阶由宫—商—角构成。

（2）省略了角、羽的三声音阶，这种三声音阶由宫—商—徵构成。

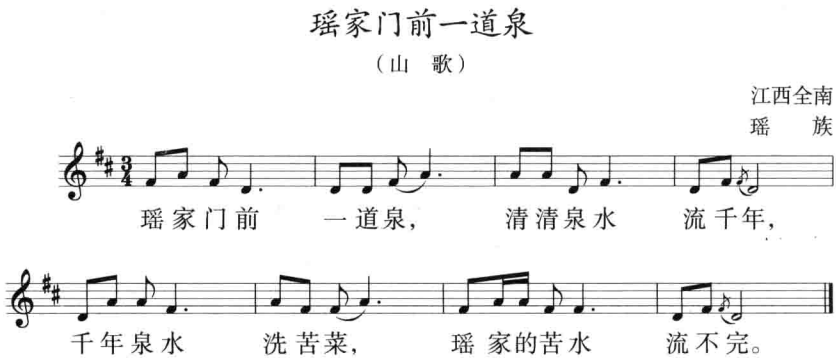
（3）省略了商、羽的三声音阶，这种三声音阶由宫—角—徵构成。

（4）省略了商、徵的三声音阶，这种三声音阶由羽—宫—角构成。

从以上 4 种三声音阶形式来看，三声音阶一般不省略宫音，而其他音都是可以省略的。三声音阶的使用与一定的民族区域有关系，从而也形成了独特的地方风格。

1)“宫—角—徵”构成的三音阶

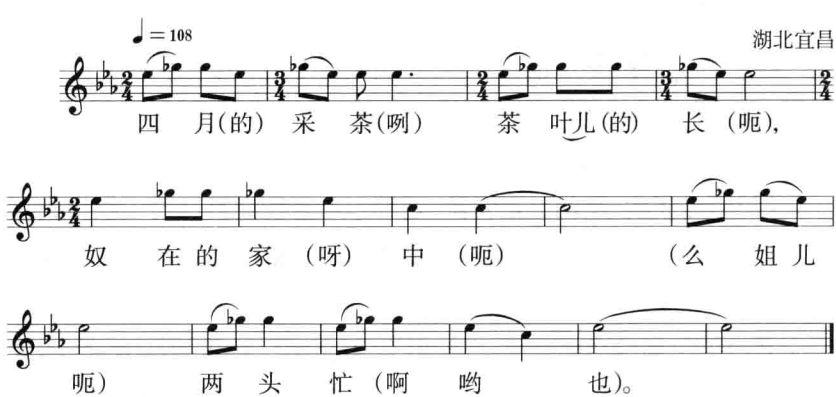
谱例 23



（选自《中国民歌》（4），第201页，上海音乐出版社，1992年）

2)“羽—宫—变角”构成的三音阶

谱例 24



（选自《中国民间歌曲集成·湖北卷》，第960页，人民音乐出版社，1988年）

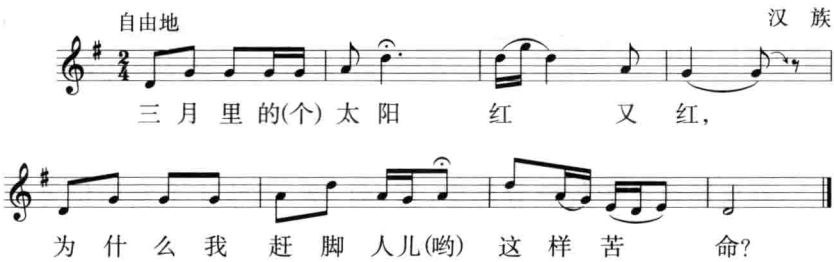
2. 四声音阶

四声音阶既可以看做是五声音阶的省略形式，也可以看做是与五声音阶并重的基本音阶形式。四声音阶在汉族民歌中的使用比较广泛。四声音阶中，使用最普遍的是省略了角音的四声音阶：宫—商—徵—羽。

谱例 25

脚　夫　调

陕　北
汉　族



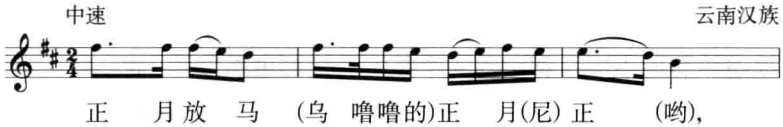
（选自《中国民歌》（1），第65页，上海音乐出版社，1980年）

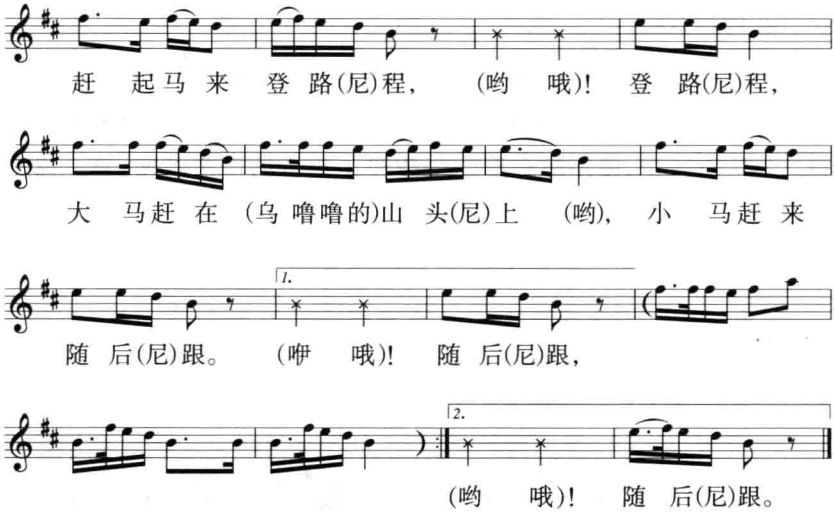
而云南汉族民歌《放马山歌》则是缺少徵音的四声音阶：宫—商—角—羽，这种四声音阶与缺少角音的四声音阶形成了两种不同的音乐旋律风格：

谱例 26

放　马　山　歌

云南汉族





（选自《中国民歌》（2），第78页，上海音乐出版社，1980年）

在汉族地区的传统音乐中，宫、商、徵、羽这4个音的位置比“角”重要得多，虽然说“宫、商、角、徵、羽”这5个音都可以分别作为调式的主音来使用，但是，“角”作为调式主音使用的情况比较少见，而且，从五音的生成顺序来看，“角”也是最晚出现的一个音，这说明“宫—商—徵—羽”的四声音阶有可能具有更特殊的意义。

实际上，先秦时期“宫—商—徵—羽”这个四声音阶就具有与“宫—商—角—徵—羽”五声音阶同样重要的位置。曾侯乙编钟也是十二律制的，但是曾侯乙编钟的十二律是以4个基本音为基础，在4个基本音的上方和下方各加上一个大三度音构成的十二律，这种依据“三度”成律的方法又被称为“钟律”，与依据“五度”成律的方法三分损益律有所不同。钟律的4个基本音恰巧也是“宫—商—徵—羽”，这并非一个偶然的巧合。我们甚至可以做出这样的假设：“宫—商—

徵—羽”这个四声音阶可以看做是中国传统音乐的总源，在发展的过程中产生了三度律和五度律两个支流，三度律以曾侯乙编钟为标志完成了十二律的生成，以古琴作为后继乐器，作为这个支流代表；五度律以周景王二十三年（公元前522年）“黄钟、大吕、太簇、夹钟、姑洗、仲吕、蕤宾、林钟、夷则、南吕、无射、应钟”十二律律名的提出为标志，以管类乐器和古琴之外的弦类乐器为载体。汉以后，以五度律为工具的五声音阶得到强调，以三度律为工具的四声音阶逐渐淡出了主流音乐。

3. 六声音阶

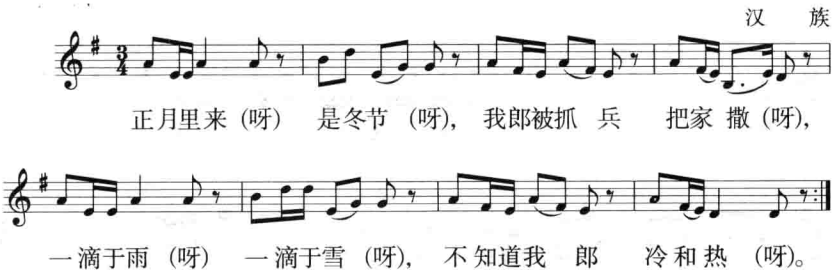
六声音阶既可以看做是五声音阶增加一音的形式，也可以看做是七声音阶省略一音的形式。六声音阶有以下4种形式：

（1）五声音阶上加用“变宫”的六声音阶：宫—商—角—徵—羽—变宫。

谱例27

十　二　个　月

河南永城
汉　族



（选自《中国民歌》（4），第144页，上海音乐出版社，1980年）

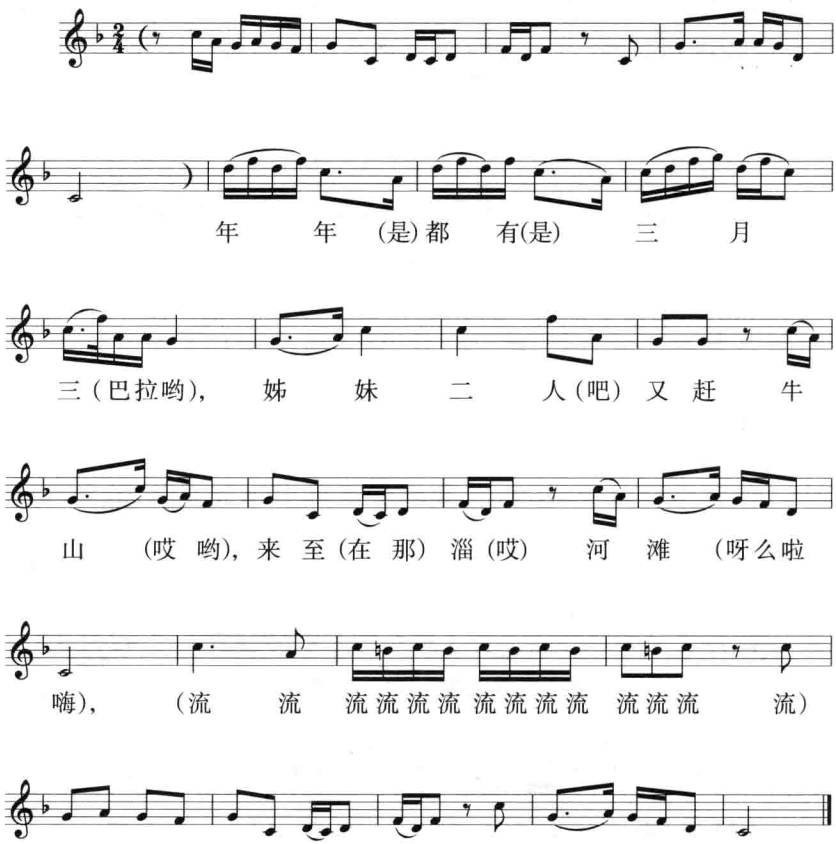
(2)五声音阶上加用“变徵”的六声音阶：宫—商—角—变徵—徵—羽。

谱例28

赶　牛　山

（小　调）

山东淄博



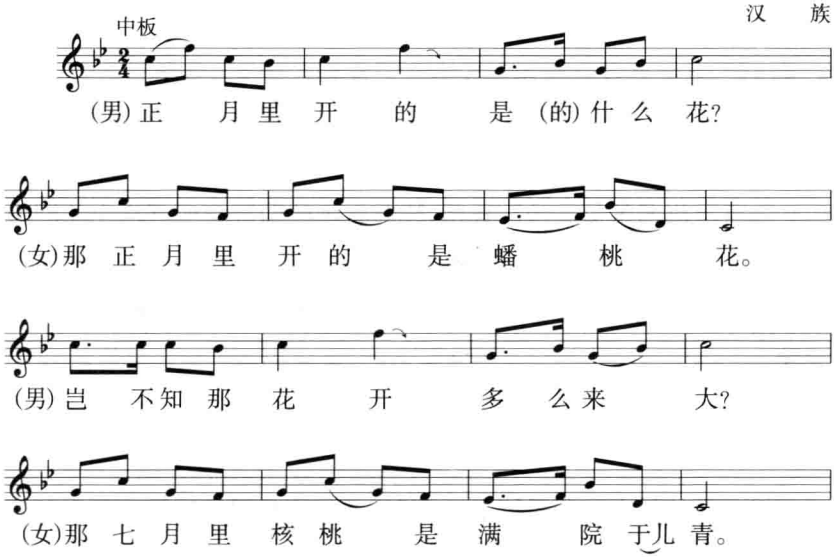
（选自《中国民歌》（3），第377页，上海音乐出版社，1980年）

(3)五声音阶上加用“清角”的六声音阶：宫—商—角—清角—徵—羽。

谱例 29

对　　花

陕西南郑
汉　族



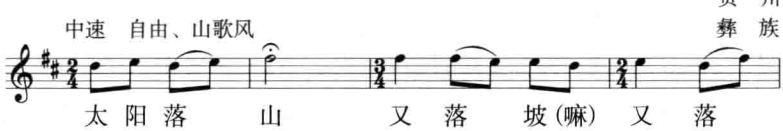
（选自《中国民歌》（1），第87页，上海音乐出版社，1980年）

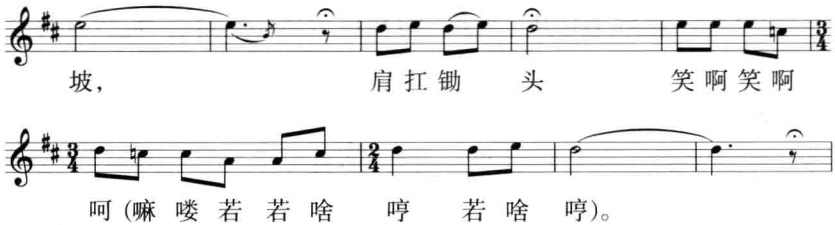
(4)五声音阶上加用“闰”的六声音阶：宫—商—角—徵—羽—闰。

谱例 30

下田归来唱山歌

贵　州
彝　族





（选自《中国民歌》（2），第118页，上海音乐出版社，1982年）

第三节 旋宫与犯调

旋宫与犯调都是广义的转调，转调有调高的转变而调式不变的转调，有调式转变而调高不变的转调，还有调式和调高同时转变的转调等多种类型，中国传统音乐的转调则主要有旋宫与犯调两种转调的方式。

一、旋 宫

旋宫指的是在宫调系统中，“宫”音的音高位置发生转变而引起的调高转换。据《礼记·礼运》记载：“五声六律十二管旋相为宫”，就是指十二律轮流作为宫音，以构成不同调高的五声、七声等音阶。用十二支律管生成的各类五声、七声音阶之间只有音高位置变化其音阶内部音与音之间的音高关系则没有变化。

在具体的音乐实践中，旋宫有两种类型：

第一种是将“宫”音视作“均主”，“十二管旋相为宫”指的是十二管轮流作为均主而形成的十二均，旋宫也就是转均。如黄钟(C)宫调转林钟(G)宫调，仲吕(F)宫调转无射(♭B)宫调等等。

第二种指的是在同一均内的不同宫的转换，也就是所谓“同均三

宫”的相互转换。如黄钟(C)均的古乐音阶黄钟(C)宫转俗乐音阶太簇(D)宫,古乐音阶黄钟(C)宫转新乐音阶林钟(G)宫,等等。

旋宫引起的是五声或七声音乐调高的变化,也可以引起七声音乐宫音阶类型(古乐、新乐、俗乐)的变化,旋宫涉及的只是“均主”和“音主”(宫)的转换,不涉及调式问题,也无关乎调头(调式主音)的高度。

中国传统音乐的旋宫通常以五度关系的调高转换为主,“扬调”和“出调”是两种基本方式。

1.扬　调

扬调指的是把宫音的高度向上移高纯四度或向下移低纯五度所建立的新的调高系统,这种旋宫类似于西方乐理中的下属关系转调,这种旋宫所产生的音响效果具有向上的情绪氛围,所以,中国传统音乐理论又把这种转旋宫称之为“扬调”。

扬调的特点是原调的“工”换成“凡”,使之成为新调的“宫”,所以,扬调的旋宫又称为“以清角为宫”。

扬调通常是通过谱字的转换实现的,在中国传统音乐的实践中,宫、商、角、徵、羽等阶名是潜在的,其阶名的功能由工尺谱的“上、尺、工、凡、六、五、乙”等唱名谱字表达。“借字”,就是在工尺谱中借用某谱字取代另一谱字,以达到旋宫目的的谱字表达法。

借字有“隔凡”和“压上”两种基本方式,隔凡就是扬调的具体操作方法。隔凡指的是在谱字上借用“凡”字取代“工”字,又称“去工添凡”,在管乐器演奏时,跳过“工”字的音孔,把原来的“工”字改奏为高半音的“凡”,“工”改奏为“凡”以后,凡(**4**)与五(**6**)构成了大三度关系,成为新调的宫——角大三度,从而把原调以“上”为“宫”转换为新调以“凡”为“宫”,转入原调下方纯五度的下属调。

原调：

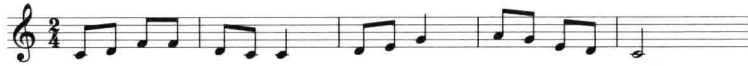
谱例 31

原调：1＝C　1 2 3 3 | 2 1 1 | 2 3 5 | 6 5 3 2 | 1 - ‖

上尺工工　尺上上　尺工六　五六工尺　上

新调：

谱例 32



新调：　1＝C　1 2 4 4 | 2 1 1 | 2 4 5 | 6 5 4 2 | 1 - ‖

相当于：1＝F　5 6 1 1 | 6 5 5 | 6 1 2 | 3 2 1 6 | 5 - ‖

上尺凡凡　尺上上　尺凡六　五六凡尺　上

2. 出　调

出调指的是把宫音的高度向上移高纯五度或向下移低纯四度所建立的新的调高系统，这种旋宫类似于西方乐理中的属关系转调，这种旋宫所产生的音响效果具有向下的情绪氛围，所以，中国传统音乐理论又把这种旋宫称之为“出调”。

出调的特点是把原调的“上”换成“乙”，使之成为新调的“角”，所以，出调的旋宫又称为“以变（宫）为角”。在音乐实践中，“压上”就是出调的具体操作方法。压上指的是在工尺谱中借用“乙”字取代“上”字，又称“去上添乙”，在管乐器演奏时，压住“上”字的音孔不奏，把原来的“上”字改奏为比它低半音的“乙”，“上”改奏为“乙”以后，六（**5**）与乙（**7**）构成了大三度关系，成为新调的宫—角大三度，从而把原调以“上”为“宫”转换为新调以“六”为“宫”，转入原调上方纯五度的属调。

原调：

谱例 33

原调：1＝C　1 2 3 3 | 2 1 1 | 2 3 5 | 6 5 3 2 | 1 - ‖

上尺工工　尺上上　尺工六　五六工尺　上

新调：

谱例 34

新调：　1＝C　7 2 3 3 | 2 7 7 | 2 3 5 | 6 5 3 2 | 7 - ‖

相当于：1＝G　3 5 6 6 | 5 3 3 | 5 6 1 | 2 1 6 5 | 3 - ‖

乙尺工工　尺乙乙　尺工六　五六工尺　乙

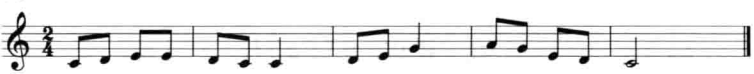
扬调和出调两个方向的旋宫是通过“隔凡”和“压上”实现的，其实“隔凡”和“压上”不仅是两种旋宫的方法，还是两种旋宫方向的操作系统：

在隔凡系统中，通过借“凡”字代“工”字的方法实现了向下属方向的转调，由于只借了一个字，所以又叫“单借”。除了单借以外，还可以通过双借、三借、四借实现更多调高关系的旋宫。

隔凡系统的双借：在单借以凡代工的基础上，借用“下乙”（♭**7**）取代“五”（**6**），转入原调下方大二度的新调：

原调：

谱例 35

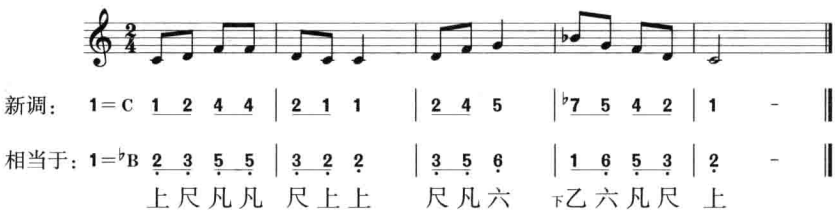


原调：　1＝C　1 2 3 3 | 2 1 1 | 2 3 5 | 6 5 3 2 | 1 - ‖

上尺工工　尺上上　尺工六　五六工尺　上

新调：

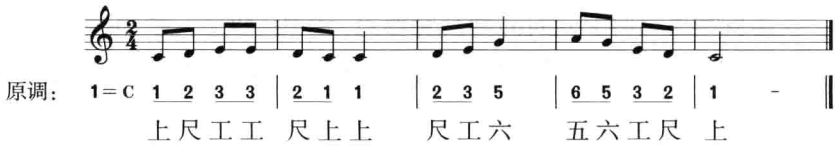
谱例 36



隔凡系统的三借：在双借以“凡”（**4**）代“工”（**3**）、以“下乙”（♭**7**）代“五”（**6**），的基础上，再借用“下工”（♭**3**）取代“尺”（**2**），转入原调上方小三度的新调：

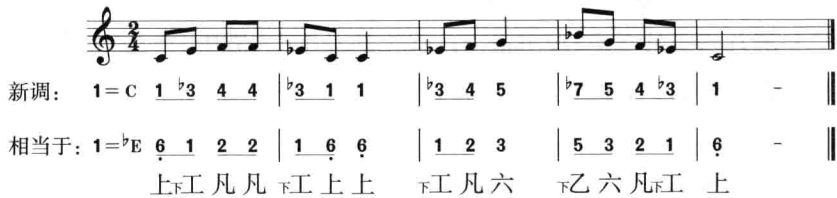
原调：

谱例 37



新调：

谱例 38



隔凡系统的四借：在三借以“凡”（**4**）代“工”（**3**）、以“下乙”（♭**7**）代“五”（**6**），以“下工”（♭**3**）代“尺”（**2**）的基础上，再借用“下五”（♭**6**）取代“六”（**5**），转入上方小六度的新调：

原调：

谱例 39

原调： 1=C 1 2 3 3 | 2 1 1 | 2 3 5 | 6 5 3 2 | 1 - ‖

上尺工工 尺上上 尺工六 五六工尺 上

新调：

谱例 40

新调： 1=C 1 ♭3 4 4 | ♭3 1 1 | ♭3 4 ♭6 | ♭7 5 4 ♭3 | 1 - ‖

相当于：1=♭A 3 5 6 6 | 5 3 3 | 5 6 1 | 2 1 6 5 | 3 - ‖

上下工凡凡 下工上上 下工凡五 下乙六凡下工 上

在压上系统中，通过借“乙”字代“上”字的方法实现了向属方向的转调，由于只借了一个字，所以又叫“单借”。除了单借以外，还可以通过双借、三借、四借实现更多调高关系的旋宫。

压上系统的双借：在单借以“乙”代“上”的基础上，再借用“高凡”（♯**4**）取代“六”（**5**），转入原调上方大二度的新调。

原调：

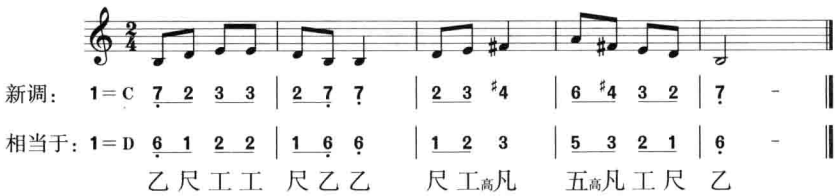
谱例 41

原调： 1=C 1 2 3 3 | 2 1 1 | 2 3 5 | 6 5 3 2 | 1 - ‖

上尺工工 尺上上 尺工六 五六工尺 上

新调：

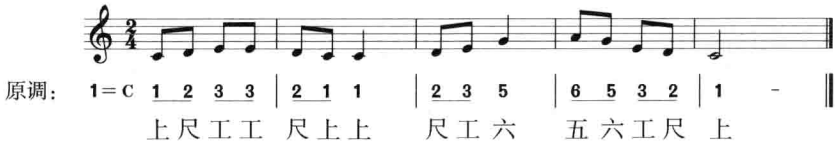
谱例 42



压上系统的三借：在双借以“乙”代“上”、以“高凡”（♯**4**）代“六”（**5**）的基础上，在借用“勾”（♯**1**，工尺谱中把升高半音的上读作勾）取代“尺”，转入原调上方大六度的新调。

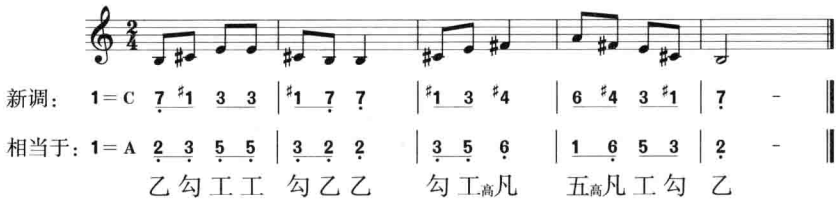
原调：

谱例 43



新调：

谱例 44



压上系统的四借：在三借以“乙”（**7**）代“上”（**1**）、以“高凡”（♯**4**）代“六”（**5**）、以“勾”（♯**1**）代“尺”的基础上，再借用“高六”（♯**5**），取代“五”（**6**），转入本调上方大三度的新调。

原调：

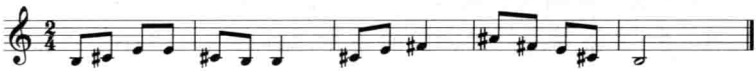
谱例 45

原调： 1＝C 1 2 3 3 | 2 1 1 | 2 3 5 | 6 5 3 2 | 1 -

上尺工工 尺上上 尺工六 五六工尺 上

新调：

谱例 46



新调： 1＝C 7 ♯1 3 3 | ♯1 7 7 | ♯1 3 ♯4 | ♯5 ♯4 3 ♯1 | 7 -

相当于： 1＝E 5 6 1 1 | 6 5 5 | 6 1 2 | 3 2 1 6 | 5 -

乙勾工工 勾乙乙 勾工高凡 高六高凡工勾 乙

由上可见，隔凡系统是降号调系统，而压上系统则是升号调系统，通过单借、双借、三借、四借，可以实现宫音在 9 个音高位置上的转换（假设原调的宫为 C）：

A ⟵ ♭E ⟵ ♭B ⟵ F ⟵ [C] ⟶ G ⟶ D ⟶ A ⟶ E

⟵ 隔凡系统　压上系统 ⟶

运用“借字”在隔凡和压上两个系统上的旋宫转调在音乐实践中主要是通过管乐器演奏实现的，工尺谱是“借字”的思维工具，工尺谱“借字”时的唱名法是固定体系的，虽然唱名是固定的，但“宫”音的位置则是内在暗含的。就像使用五线谱固定唱名法一样，尽管唱名是固定的，但是，大调或者小调的主音所在却是清楚明白的。问题恰巧就出在这里，工尺谱“借字”的固定唱名法内在暗含的是“宫”音的位置，而五线谱固定唱名法暗含内在的却是主音的位置，宫音和主音是两个不同的概念，因为西方音乐中没有宫音的概念，所以，二者经常被混淆

了,混淆的结果是把中国传统音乐理论中的许多关于“宫”以及商、角、徵、羽的表述理解为调式的主音或者调式的类别。

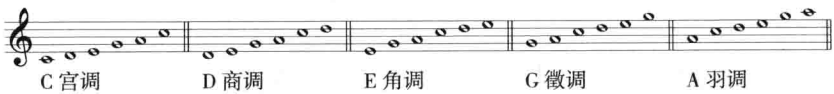
二、犯　调

犯调也是一种转调的方式。关于犯调,中国古代音乐文献有两种不同的解释,第一种解释是:犯调就是转均,指的是音乐中出现了越出本均(宫)音阶范围的其他音取代了本均(宫)音阶的某个或某几个音,所引起的调高变换现象。“犯”就是本均(宫)音阶之外的音犯入本均(宫)音阶,所以,犯调同时也是一种旋宫。宋代沈括在《梦溪笔谈》里提到的“外则为犯”指的就是这个意思。

第二种解释是:犯调就是“同宫异调”或者就是调式类别的转换。

所谓“同宫异调”指的是宫音相同的若干调构成的调体系。同宫体系调之间的相互转换就是犯调。此处的“调”与西方音乐的调式已经比较接近,如黄钟(C)宫调、太簇(D)商调、姑洗(E)角调、林钟(G)徵调、南吕(A)羽调等五调的宫音都是黄钟(C)。

谱例 47

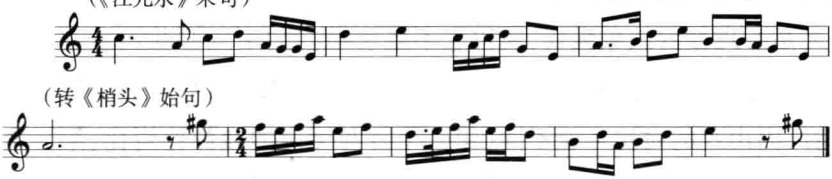


虽然同宫系统调的五调究竟是不是类似于“同名大小调”的“同名五调式”还有一些不同意见,但音乐实践中这类的转调还是比较多见的。

“犯调”还可以表示调式的转换,不管同宫系统还是异宫系统的调式转换都可以视为犯调。如南宋张炎《词源》中所说的“结声正讹”的“结声”指的应该就是乐曲的结束音,相当于调式的主音,认为改变了“结声”就是犯调。

谱例 48

东北民间管子曲《江河水》



东北民间管子曲《江河水》是由《江儿水》和《梢头》两个曲牌连缀而成的，《江儿水》为 a 羽调，《梢头》则转换为 a 徵调。“变徵之音”（♯**4**）是原调 C 宫系统里没有的音，是“外犯而入”之音，所以这类转调也就称为“犯调”。

由上可见，“犯调”第一种解释与“旋宫”并无多大差别，而第二种解释基本倾向于调式的转换，尽管“调式”的概念中国传统音乐理论还缺乏准确的界定，但是音乐实践中调式的转换还是比较普遍使用的，所以，也可以这样概括：旋宫就是调高的转换，犯调就是调式的转换。

第四节　板　眼

中国传统音乐中的“板眼”相当于西方音乐的节拍。

西方乐理的“节拍”（meter）是指诗歌与音乐中的节奏律动或拍子有规律的连续进行。节拍实际上是指若干个相同律动单位连续进行所构成的有规律、循环出现的音乐组织形式，节拍单位在记谱时通过小节线将其划分和固定下来。所以，节拍也可以表述为：乐曲中表示固定单位时值和强弱规律的组织形式。节拍是以拍为基本单位组织起来的，节拍单位的第一拍被认为是强拍，第二拍则被认为是弱拍；西方音乐一般是由二拍和三拍组成的两类基本节拍形

式,两类基本节拍还可以组合成更复杂的节拍形式。拍号就是各类节拍的标记符号。节拍单位里各音的强弱不是物理性的力度强弱,而是心理性的想象强弱,所以它不要求唱(奏)者对强拍的音刻意加大力度和对弱拍的音刻意减小力度。先后出现的两个强度相等的音,因出现的对比环境不同(第一个音与无声的寂静作对比,第二个音与第一个音作对比),而在心理上觉得第一个音强,第二个音弱,第一个强音被称为节拍重音;小节线的划分造成了节拍的逻辑停顿,从而使得节拍重音得以连续出现。西方音乐的节拍重音在乐队伴奏和乐队合奏中通过配器等手段,使其心理性的想象变成物理性的实际,西方音乐节拍重音的实际化成熟于 17 世纪初至 18 世纪中叶巴罗克时期的通奏低音。

中国传统音乐的板眼是音乐节拍化以后的产物,大约盛行于 16 世纪的昆曲音乐,成熟于 19 世纪的京剧音乐。板和眼与拍和节有着密切的联系,板眼还同时兼有速度的含义。

一、与板眼相关的概念

1. 拍

拍,在不同的历史时期有不同的意义所指,拍作为音乐术语大约始于汉代,魏晋时期的“拍”表示的是乐曲的一个段落,如东汉蔡琰所作的《胡笳十八拍》就有 18 段,所以,此时的“拍”可称为“段拍”。唐代把诗的一句称为一拍,这时的“拍”又可称为“句拍”。宋元时期把诗、词、曲的一韵称作一拍,此时的“拍”可称为“韵拍”。段拍、句拍、韵拍并非独立的音乐术语,更多指的是诗词的单位。大约是从宋元戏曲音乐中逐渐形成了以拍板合击一下为一拍,这时的“拍”才具有独立的音乐术语的意义。大约自明代起,拍的含义逐渐固定为:手的一下

一上的运动过程。

2. 节

节,最初应是一种打击乐器或打击乐器的签与棒,如汉代相和歌的“丝竹更相和,执节者歌”的“节”。可见“节”是比“拍”更早独立使用的音乐术语,和“击”的乐器或者“击”的动作有关。相比段拍、句拍、韵拍的“拍”,“节”应该是比“拍”所占时间更小的单位,但是,当“拍”固定为手的一下一上的运动过程以后,“节”就不再表示比拍更小的时间单位,通常与“拍”连缀在一起,成为“拍节”或者“节拍”,这时的“节”又具有了“段”的意义,表示为若干“拍”组成的一个比“拍”更大的音乐时间单位。

3. 板

板本来是一种叫做“拍板”的打击乐器,是魏晋时期一个叫宋纤的创制的,唐代的拍板还是两手拍打的硬木打击乐器,宋元时期,戏曲音乐中出现了用一只手演奏的“板”。后来就把“板”的一声击响的音色和这一声击响的时间过程叫做一板,板也就是这声击响的“节拍点”,于是,板就从一种打击乐器演化成一个片段音乐组织的标志或者音乐的一个时间单位。

4. 眼

眼是后起的一个音乐术语,宋元时期,在“板”演变为可以用一只手演奏的打击乐器的同时,演奏者的另一只手就用作击鼓,这时的鼓可以是皮鼓也可以是板鼓,击鼓时,鼓签敲击在鼓的中心部位,这个部位叫鼓心,鼓心又称鼓眼,后来就把“鼓”(主要是板鼓)的一声击响的音色和一声击响的时间过程叫做一眼,眼也就是这声击响的“节拍点”,于是,眼就从一种打击乐器的演奏方式演化成一个片段音乐组织的标志或者音乐的一个时间单位。

5. 板　眼

当板的一声鸣响被称作“板”，板鼓的一声鸣响被称作“眼”以后，板和眼所占的时间都被规定为“手的一下一上的运动过程”，板和眼构成的音乐时间片段以及这个时间片段所体现的律动特点就叫做“板眼”了。

板和眼本身无所谓强弱，但是，由于“板”总是出现在一个板眼结构的起始拍位置，所以通常给人以强的感觉，“眼”总是出现在一个板眼结构的后起拍位置，所以通常给人以弱的感觉，板眼结构强弱原理同西方音乐的节拍强弱原理一致。板眼的结构是一个循环使用的律动单位，这个单位的时间也就是所占的拍数是固定的。节奏和板眼没有直接的关系，一种板眼结构可以有多种节奏组合，一种节奏形式也可以有多种不同的板眼结构。

中国传统音乐的种类繁多，板眼化的音乐多限于戏曲音乐，众多民歌、器乐音乐不受板眼结构的规范，非板眼化的音乐通常是由长短不一的自然乐汇构成的，这些自然乐汇既可以用整数拍为单位，也可以用分数拍为单位，短则一、二拍，长则五、六拍甚至八、九拍。如器乐曲《老六板》就属于这类非板眼化的乐曲。

二、板　式

板眼的结构形式类型通常称为“板式”，尤其在戏曲音乐中，板式相当于西方乐理节拍的概念，但是板式还兼有速度的规定。音乐实践中，常见的板式主要有一板一眼、一板三眼、有板无眼、赠板、散板，等等。

1. 一板一眼

一板一眼的板式又称一眼板，这个板眼单位共有二拍时值，第一

拍为板，第二拍为眼，相当于西方音乐的二拍子。一板一眼的板式还同时兼有速度的规定，中速或者稍快的速度在一板一眼的板式中比较常见。

2. 一板三眼

一板三眼的板式又称三眼板，这个板眼单位共有 4 拍时值，第一拍为板，第二拍为头眼，第三拍为中眼，第四拍为末眼，相当于西方音乐的四拍子。一板三眼的板式还同时兼有速度的规定，稍慢或者慢的速度在一板三眼的板式中比较常见。

3. 有板无眼

有板无眼的板式又称“流水板”或“无眼板”，这个板眼单位只有一拍时值，所以只有板没有眼，相当于西方音乐的一拍子，但是一拍子在西方音乐中是十分少见的。有板无眼的板式也同时兼有速度的规定，快速是有板无眼板式的基本速度。

4. 赠　板

赠板的板式又称“暗七眼板”，这个板眼单位共有 8 拍时值，第一拍为板，第二拍为头眼，第三拍为中眼，第四拍为末眼，第五拍为赠板，第六拍为头眼，第七拍为中眼，第八拍为末眼，赠板实际上是两个一板三眼结构的组合，相当于西方音乐的八拍子。赠板的板式同时兼有速度的规定，稍慢或者慢的速度在赠板的板式中比较常见。

5. 散　板

散板又叫“无板无眼”板，与其他有板类的板式相比，散板没有经过板眼组织的不能作为循环使用的律动单位，但是散板又有着丰富的节奏变化，而散板丰富的节奏同样是用“拍”组织起来的，散板经常出现在戏曲或者有些山歌的演唱中，唱词的抑扬顿挫和唱词内容的跌宕起伏决定散板的节奏形态；在某些器乐作品的引子或者尾声的地方，

也经常使用散板的板式。过去习惯称散板的节奏自由其实是不准确的,节奏的自由指的是不同的人歌唱或者演奏同一作品的散板时节奏可以根据自己的处理,作自由的发挥;但是相对同一演唱或者演奏者来说,他在歌唱和演奏散板时都有自己固定的节奏。散板是一种表现力十分丰富的板式,也是体现中国传统音乐色彩和风格的一个重要因素。

三、板眼和板式的标记

板眼和板式主要用于戏曲音乐,以及由戏曲音乐发展而来的器乐,在中国传统音乐中,凡是有板眼规定和板式变化的音乐通常都用工尺谱,板眼记号和板式记号就记写在工尺谱上,并且成为工尺谱的一个组成部分。

1. 板眼的标记

板眼的记号一般记写在竖写工尺谱谱字的右下方。“板”的记号记写成“×”或者“、”;“眼”的记号记写为“o”或者“·”。

2. 板式的标记

板式记号一般记写在乐谱的起始处,直接标记为“一板一眼”、“一板三眼”或“三眼”、“有板无眼”或“流水”、“赠板”、“散板”或者“散”,等等。散板有时候也可以记写成“散”的简字形式:“サ”。

第四单元

中国传统音乐记谱法理论

记谱法就是记录音乐的文字符号系统和方法，类似于记录语言的文字符号系统和方法。就像文字符号记录语言有记录语言的拼音文字和记录语义的象形会意文字一样，记谱法也有记录音乐的声音鸣响方式的记谱法和记录音乐发声方式及音乐进行方式的记谱法。以拉丁文为代表的文字符号系统所记录的是语言的语音，其优势在于不需要很长时间就可以学会语音拼读，甚至一个不会拉丁语的人经过短时间的学习就可以流利地朗读拉丁文文章，朗读者却全然不知什么语义，而一个会拉丁语的旁听者却可以听懂朗读者的语义。以汉字为代表的文字主要是表意的符号系统，其优势在于只要了解了汉字的语义，就可以用不同的语音朗读，当用不同的方言朗读同一篇文章时，语音虽然大相径庭，所领

会的语义却是一致的。耐人寻味的是，在创造和选择记谱法时，中西双方各自遵循了自己的文字习惯。以五线谱、简谱为代表的西方记谱法寻求的是具体符号与具体声音的对应，学会了记谱法，就可以较准确地把所记录的音乐演唱或者演奏出来；所以西方的记谱法是可以直读、直唱、直奏的。以古琴谱、工尺谱为代表的中国传统记谱法寻求的是音乐发声方式的记录，学会记谱法还在于必须首先学会中国传统音乐的表达方式（演唱、演奏、作曲），只有这样才能准确解读乐谱记录的所有信息，中国传统记谱法只对事先熟悉这种音乐的人才是有效的，其功能是“备忘”的，而不是直读、直唱、直奏的。

第一章　中国传统音乐记谱法概述

中国传统音乐历史悠久，源远流长，产生过众多的音乐品种；中国幅员辽阔，民族众多，中国传统音乐也因此形成了多样化的音乐行为习惯；众多的音乐品种和多样的音乐行为习惯形成了多种记谱法理论，从而也造就了多种记谱法。从使用对象上来看，中国传统音乐的记谱法有：指位谱、音位谱、拟声谱三类。

一、指位谱

指位谱是通过标明演奏乐器指法位置的方法记录音乐的记谱法。指位谱也是器乐专用谱，一般都是专为某种乐器演奏而设计的乐谱。指位谱的符号主要由音位符号、指法符号、奏法符号 3 部分组成。音位符号是表示音高位置的符号；指法符号表示的是按音手指的符号；奏法符号表示的是发音方式的符号。由于指位谱是为某种乐器设计专用谱，因乐器的形制、演奏方法差异很大，指位谱的类别也就十分繁多。

1. 奏法谱

奏法谱也就是把乐器演奏的指法、音位、发音方式，用文字或者一些象形、会意、状声的符号组织起来的乐谱。如古琴谱、瑟谱、古琵琶谱、南音谱等。以古琴谱为代表的指位谱将列专节论述。

2. 数字谱

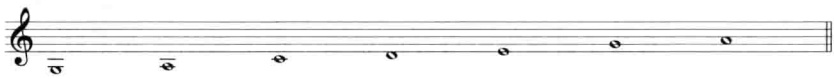
数字谱指的是用基数或序数符号与乐器的音位相对应的乐谱。如用“二、三、四、五、六、七、八”7 个基数符号表示音高位置的潮州音乐“二四谱”；如用“甲、乙、丙、丁、戊、己、庚、辛、壬、癸”10 个天干序数符号表示音高位置的“天干三弦谱”等。

(1)二四谱

二四谱是流传于广东潮州和福建漳州地区的弦乐器记谱法。二四谱用“二、三、四、五、六、七、八”等 7 个数字表示音高，“七、八”是“二、四”的高八度，所以，8 个谱字只有五声，所表示的恰巧是一个五声音阶。二四谱的 8 个谱字也是唱名，用潮州方言唱读。二四谱各谱字表示的音高关系与阶名和简谱音阶对照如下：

二四谱：	二	三	四	五	六	七	八
阶　名：	徵	羽	宫	商	角	徵	羽
简　谱：	5̣	6̣	1	2	3	5	6

五线谱：

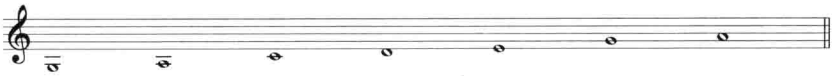


二四谱主要适用于记录五声音阶的音乐，如果遇到六声或七声音乐，就需要另外添加记谱符号，于是就有了“轻三轻六”、“轻三重六”、“重三重六”、“活五”等特殊的规定。“轻三轻六”指的是“三”和“六”两音的按弦力度要轻，发出的音高分别是“羽”和“角”；“轻三重六”指

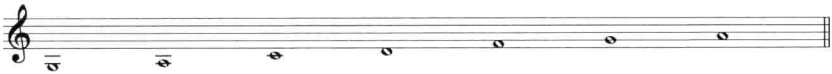
的是轻按“三”重按“六”，发出的音高分别是“羽”和“清角”，“重三重六”指的是重按“三”重按“六”，发出的音高分别是“变宫”和“清角”，“活五”指的是不断变化“五”音的按弦力度，使其音高处于装饰性的变化之中。二四谱的“重三”、“重六”、“活五”没有独立的谱字，只有临时性的文字说明。

在一般的情况下，“轻三轻六”、“轻三重六”、“重三重六”、“重三轻六”也是4种固定的调式音阶形式：

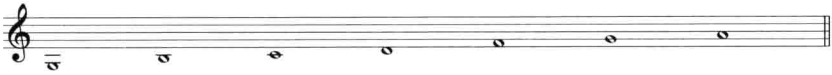
轻三轻六：徵、羽、宫、商、角、清徵、清羽　（5̣ 6̣ 1 2 3 5 6）



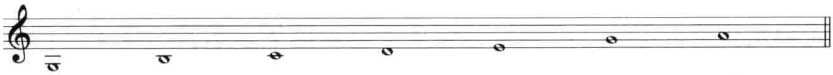
轻三重六：徵、羽、宫、商、清角、清徵、清羽　（5̣ 6̣ 1 2 4 5 6）



重三重六：徵、变宫、宫、商、清角、清徵、清羽（5̣ 7̣ 1 2 4 5 6）

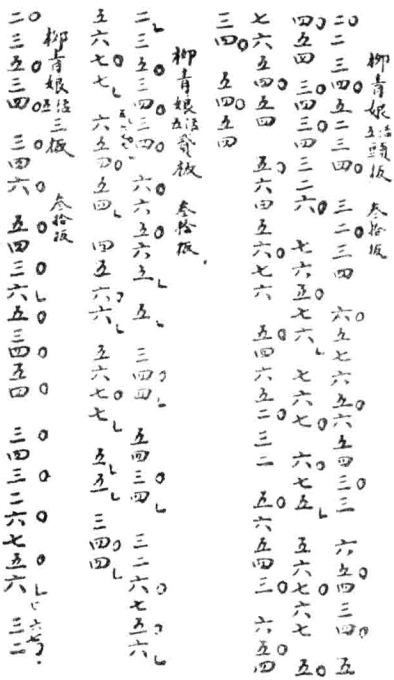


重三轻六：徵、变宫、宫、商、角、清徵、清羽　（5̣ 7̣ 1 2 3 5 6）



或许二四谱当初就是针对这种五声和六声音阶形式的音乐而发明的，但是，后来音乐形式发生了变化，“轻三”和“重三”同时出现在一个乐曲中了，这时的二四谱在记谱时就遇到了困难，于是人们就另加了一个谱字“乙”表示“重三”的音。如果“轻三”、“重三”、“轻六”、

“重六”都同时出现时，二四谱就无能为力了，实际上二四谱也没有用于记录七声音阶的音乐。二四谱的实例如下：①



关于二四谱的使用对象，学者们有不同的意见，有的认为二四谱是潮州音乐用谱，有的认为二四谱是潮州古筝用谱，有的认为二四谱是潮州弦诗乐用谱。广州星海音乐学院的陈天国教授考证了二四谱来历的各种可能性，最后提出二四谱是弓弦乐器谱的观点，并列出以下主要论据：②

---

① 缪天瑞、吉联抗、郭乃安主编：《中国音乐词典》第99页，人民音乐出版社1984年版。

② 陈天国著：《潮州音乐研究》第30—34页，花城出版社1998年版。

第一，现存的二四谱曲，都是弦诗合奏的基本谱。

第二，现存的二四谱曲，都能在二弦上照谱演奏。

第三，把二四谱曲叫做“弦诗”，“弦”在潮州方言中是弓弦乐器的总称，“弦诗”者，即“弦之谱”也。

第四，潮州方言把“活五”叫做“揪五”，“揪”为来回擦搓之意，乃指弓弦乐器演奏中较大幅度的揉滑动作。

第五，二弦是潮州弦诗乐的领奏乐器，潮州二弦的原始音域，正是二四谱的音域；二弦的“二四”定音与二四谱的称谓相符，符合乐器创谱的法则。

第六，二四谱是古琴谱的说法未免牵强，因为现存二四谱曲未见有人能拿来在古琴上演奏，而古琴常用音域有 3 个八度，二四谱却只能记录 1 个八度的音域；古琴也不存在轻按、重按的奏法。

第七，二四谱是古筝谱的说法也难于自圆，因为潮州能见到的古筝谱都是用工尺谱记写的，至今未见一首用二四谱记写的古筝专用谱；而且古筝的音域也是二四谱无法记写的。

二四谱在潮州方言中称之为“弦诗”，弦上的诗，是可以诵读吟唱的，二四谱的谱字也是唱名的读音符号，当器乐谱发展到可以唱读时，则意味着这种乐谱由器乐专用谱向通用谱的转化。

(2)天干三弦谱

天干三弦谱是三弦的专用谱，用“甲、乙、丙、丁、戊、己、庚、辛、壬、癸”等 10 个天干序数，与三弦上的音位相对应。甲、乙、丙、丁表示第一弦 4 个音位上的音，戊、己、庚表示第二弦 3 个音位上的音，辛、壬、癸表示第三弦 3 个音位上的音。

三弦天干谱收录在明代万历年间徐会赢编辑的《天下通行文林聚宝万卷星罗》第十七卷，距今已近 400 年。《天下通行文林聚宝万卷星

罗》第十七卷的卷首，即阐明了三弦谱式的记谱原理：①

“夫三弦之作，其来尚也。将前人点指最要分悉，略节向点，明白去随唱清弹，类编成谱，已按宫商，其甲乙丙丁戊己庚辛壬癸乃曲中实字也。图内疋中大乃三空点也。凡一点一弹，二点二弹，三点三弹，切不可越节乱弦，失其规模，反成闲中之一闷耳。”

天干三弦谱最值得关注的是每个谱字都有时值的规定，时值符号有两种，空心圆圈“○”和半空心圆圈“◑”，所谓“一点一弹，二点二弹，三点三弹”的“一点”应该就是一个空心圆圈“○”，相当于一拍时值，天干三弦谱中最长的谱字标记了3个空心圆圈，表示这个音有三拍时值，需要连续弹3次；而半空心圆圈“◑”大约表示空心圆圈一半的时值，相当于半拍。这样，三弦谱的翻译相对古琴谱和工尺谱来说，其节奏体系就更为明确了。

《天下通行文林聚宝万卷星罗》第十七卷记载的三弦谱。见下图：

二、音位谱

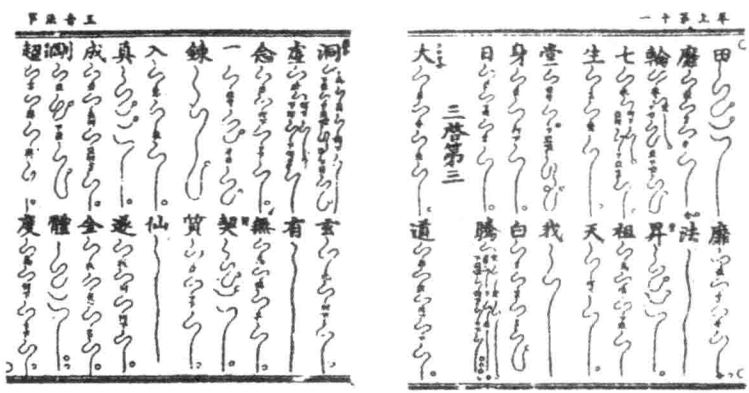
音位谱是通过象形符号或文字标明音乐的音高位置记录音乐的

① 王耀华等著：《中国传统音乐乐谱学》第294页，福建教育出版社2006年版。

记谱法。音位谱是专为歌唱需要而设计的乐谱。音位谱主要有曲线谱、律吕谱、宫商谱、工尺谱等。以工尺谱为代表的音位谱将列专节讨论。

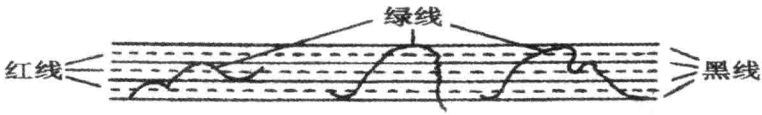
1. 曲线谱

曲线谱是依据歌唱曲调音高的上下起伏绘制成逶迤曲折的线条符号专为声乐演唱所用的乐谱。曲线谱出现的年代久远，如《汉书·艺文志》就把《河南周歌诗七篇》和《河南周歌声曲折七篇》分开著录，可见当时就已经把“诗”和表现曲调的“声曲折”分置并列了，歌曲的文学与音乐的关系即词与曲的关系亦即“诗”与“声曲折”的关系已经得到充分的关注，“声曲折”已经被记录成书，记录曲调的“声曲折”应该指的就是乐谱了。后来，把用曲线记录音乐的乐谱也就叫做“声曲折”。声曲折这类乐谱的实物有两类，一类是收入刊行于明代正统九年（1444 年）道教赞颂音乐的曲谱集《玉音法事》，见下图：



另一类见于喇嘛教寺院所用的《青海扎什伦布寺密宗下密园乐谱》，这类曲线谱式藏语称为“央移”，曲线谱也就叫做“央移谱”。见

下图:①



省略了横线后的央移谱:

2. 律吕谱

律吕谱又叫“律吕字谱”,指的是用黄钟、大吕等十二律名称作为谱字,记录音乐曲调各音音高的记谱法。律吕谱记谱时只用律名的第一个字为谱字,如果是高八度,就在后面加一个“清”字。如宋代赵彦肃传谱的《唐开元十二诗谱》,现以其中的《关雎》首段为例:

关$_{清黄}$关$_{南}$雎$_{林}$鸠$_{南}$,

在$_{黄}$河$_{姑}$之$_{太}$洲$_{黄}$,

窈$_{林}$窕$_{南}$淑$_{黄清}$女$_{姑}$,

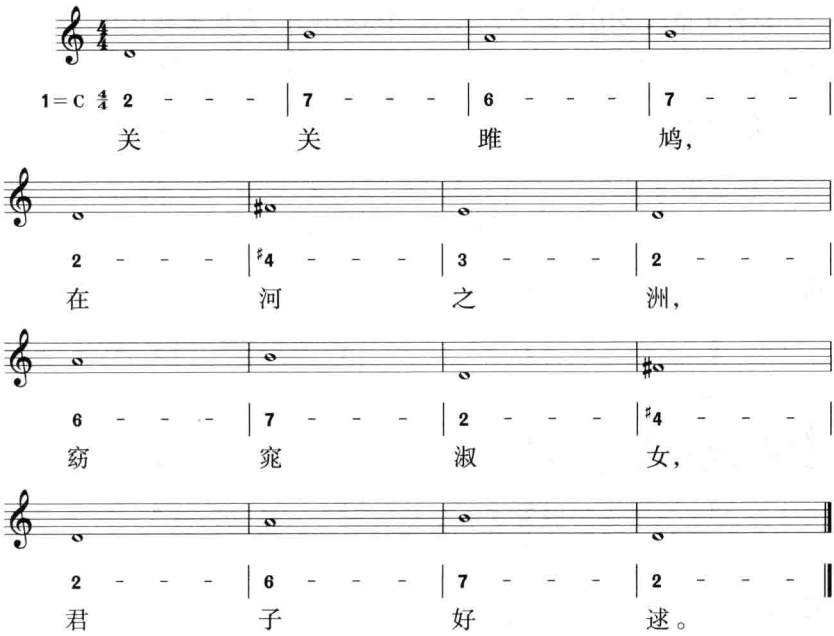
君$_{黄清}$子$_{林}$好$_{南}$逑$_{黄清}$。

按大晟律(无射 $=c^2$)译谱如下:②

---

① 王耀华等著:《中国传统音乐乐谱学》第 28 页,福建教育出版社 2006 年版。

② 缪天瑞、吉联抗、郭乃安主编:《中国音乐词典》第 256 页,人民音乐出版社 1984 年版。



3. 宫商谱

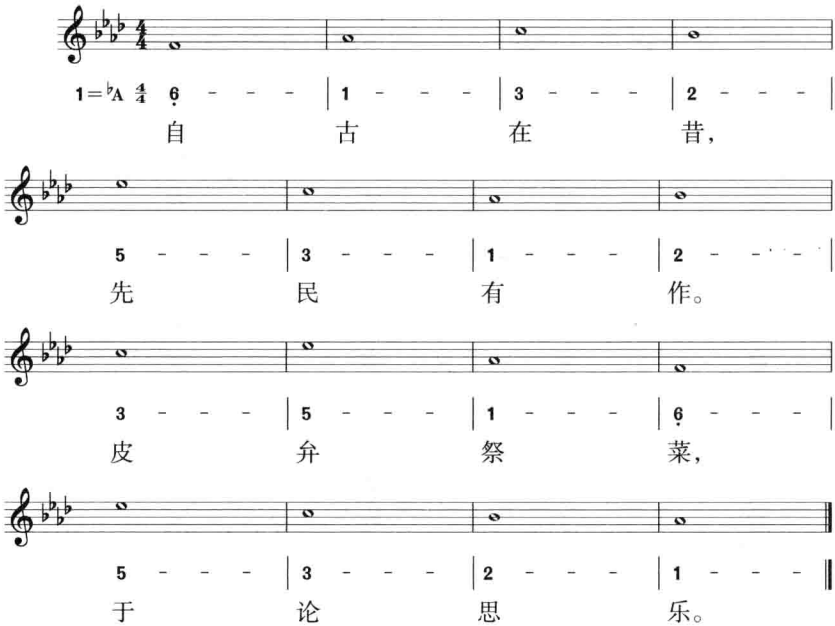
宫商谱又称宫商字谱，是用“宫、商、角、徵、羽”等阶名为唱名，记录乐曲中各音音高的记谱法。由于这种记谱法把阶名与唱名联系在一起，所以多用首调唱名法。如清代乾隆八年（1743 年）所颁布的《丁祭旋宫之乐》就是用宫商谱记谱的，现以其中的“终献奏叙平”①的第一段为例：

自$_{羽}$古$_{宫}$在$_{角}$昔$_{商}$，
先$_{徵}$民$_{角}$有$_{宫}$作$_{商}$；
皮$_{角}$弁$_{徵}$祭$_{宫}$菜$_{羽}$，
于$_{徵}$论$_{角}$思$_{商}$乐$_{宫}$。

---

① 缪天瑞、吉联抗、郭乃安主编：《中国音乐词典》第 123 页，人民音乐出版社 1984 年版。

这种记谱法多用首调唱名法，按照乐谱原注“春仲夹钟立宫，羽声起调”的规定，清代“夹钟”的音高约合$^{\flat}a^{1}$，谱中的羽声应为倍羽，译谱如下：



三、拟声谱

拟声谱就是通过状声汉字或者象形符号模拟音乐发声效果记录音乐的记谱法。状声谱主要用于记录打击类乐器奏出的音乐。先秦时期的打击类乐器以编钟和编磬为代表，多有确切的音高；唐以后的打击乐器以锣鼓为代表，锣鼓一般没有确切的音高。现今依然使用的状声谱主要就是锣鼓的演奏谱，锣鼓谱俗称锣鼓经，所有的状声符号都是可以诵读的，而锣鼓的演奏者们也只有在熟练诵读锣鼓经以后才可以顺利地演奏锣鼓乐，而且在演奏过程中也总是在心里默默地诵念着锣鼓经。以锣鼓谱为代表的状声谱将列专节讨论。

第二章　古琴谱

古琴谱是中国传统音乐记谱法的奏法谱中最有代表性的谱式。古琴谱是和古琴固定在一起的古琴专用谱，古琴的形制、律制、演奏方法也同时体现在古琴的记谱法上。现在通行的古琴谱又叫“古琴减字谱”，指的是将表示古琴指法、弦位、徽位的汉字或者减去大部分笔画只保留偏旁部首的减笔字，组合在一起构成一个个谱字的记谱法。古琴谱的一个谱字表示一个音。

现在通行的古琴谱是经过两千多年的历史演进，汇聚众多琴家实践经验的集体智慧结晶。古琴谱出现的年代可以远溯至两千三百年前的战国时期，“据宋代琴书的记载，古琴之有谱，肇自战国琴家雍门周（公元前300年），后来又有晋末琴家张敷（公元430年前后），创制了一种别谱（特殊谱式），但未能广泛流传；直到隋唐之际的琴学大师赵耶利（唐贞观十三年前）所传出的文字谱，才是一种较完备的谱式，但是非常复

杂，‘动越两行，未成一句’，后来经晚唐琴家曹柔发明了减字谱，沿传至今。”①

一、文字谱

古琴文字谱是古琴减字谱的早期形式，现今保留下来最早的文字谱是南朝梁代琴家丘明传谱，这件传谱只有一首琴曲，名为：《碣石调·幽兰》。“碣石调”是这首琴曲的调名，“幽兰”是这首琴曲的曲名。

文字谱《碣石调·幽兰》的第一拍第一句是：“耶卧中指十下半寸许案商，食指中指双牵宫商，中指急下于构俱下十三下一寸许住，末商起，食指散缓半扶宫商，食指挑商右半扶宫商，纵容下无名于十三外一寸许案商角，于商角即作两半扶挟挑声。一句。”文字谱所记写的乐谱实际上就是一篇怎样演奏这首乐曲的文章，一两句话只代表古琴演奏的一个音。虽然古琴文字谱的实用性较差，但是作为最早的记谱法之一，以及对后来减字谱的创设所起的重要作用，其意义都十分重大。

古琴文字谱《碣石调·幽兰》全谱共有4954个汉字，为初唐时期的抄本，原藏于日本东京神光院，现存于日本东京博物院。

二、减字谱

由于古琴减字谱是典型的奏法谱，因而同古琴的形制关系十分紧密。从古琴的形制构造上可以得之，演奏古琴首先需要调好弦；其次，要确定右手弹拨哪根琴弦，以及用怎样的方法去弹拨这

---

① 王耀华等著：《中国传统音乐乐谱学》第57页，福建教育出版社2006年版。

根弦；再次，要确定左手按音的徽位，以及用哪个手指和用怎样的方法去按这个徽位。可见，古琴减字谱至少是由5类符号组成的符号体系：

第一，由定弦所决定的调名。古琴定弦素有“五调”说，这五调分别是：黄钟均、夹钟均、姑洗均、夷则均、无射均。现今通用的调名和定弦方法见下表：

古琴的常用调和定弦法一览表

古调名	现代调名	定弦（简谱唱名）	定弦方法
黄钟均	C调	1235612	慢三
无射均	♭B调	2356123	紧五
夷则均	G调	3561235	慢一、三、六
仲吕均	F调	5612356	
夹钟均	♭E调	6123561	紧二、五、七

第二，右手弹拨琴弦的弦数，古琴有7弦，分别用“一、二、三、四、五、六、七”表示。

第三，右手弹拨琴弦方法的符号，右手弹拨琴弦的方法主要有：擘、托、抹、挑、勾、剔、打、摘、历、撮等等。这些弹拨琴弦的方法分别用相应简化了的偏旁部首表示。

第四，左手按音位置的符号，古琴有13个徽位，直接用1至13的数字表示。另外，相邻的两个徽位之间又分为十分，称作“分”，如“八徽六分”、“十徽五分”等等。

第五，左手指序符号：大、食、中、名；左手按音符号：吟、猱、绰、注、撞、逗、跪、抓、带、散、实、泛，等等。

古琴减字谱右手主要指法术语与减字符号

术语称谓	减字符号	意　义
擘	尸	大拇指由外向内弹弦发音。
托	乇	大拇指由内向外弹弦发音。
抹	木	食指由外向内弹弦发音。
挑	乚	食指由内向外弹弦发音。
勾	勹	中指由外向内弹弦发音。
剔	弓	中指由内向外弹弦发音。
打	丁	无名指由外向内弹弦发音。
摘	亏	无名指由内向外弹弦发音。
历	厂	食指由内向外连挑数弦发音。
撮	早	大拇指由内向外，中指由外向内同时弹弦发音。
轮	合	轮指，名、中、食三指屈而向外弹弦，急得三声。

古琴减字谱左手主要指法术语与减字符号

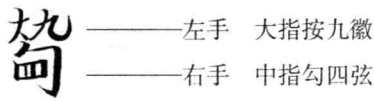
术语称谓	减字符号	意　义
大	大	用大指按弦。
食	亻	用食指按弦。
中	中	用中指按弦。
名	夕	用无名指按弦。
吟	冖	右指按弦得音后，手指在本位音位置上左右摇摆三四分左右，约四五转。
猱	犭	左指按弦得音后，手指在本位音位置左右四五分范围，幅度先大后小地揉动四五次。
绰	卜	左手指在应按音位的左下半音位置，滑至本音位置。
注	氵	左手指在应按音位的右上半音位置，滑至本音位置。
撞	立	左手指按弦得音后，往上急撞至二三分左右的位置再回到本音。
逗	豆	在右手弹弦的同时，左手指向上迎至一二分左右的位置，再滑至本音的位置。

跪	足	无名指跪着按弦。
抓起	𠀤	大拇指按弦得音以后，把弦带起来，再得一散音。
带起	𠀤	无名指按弦得音以后，把弦带起来，再得一散音。
散音	艹	左手不按弦的空弦音。
罨	冂	名指按一徽，大指磕上一徽发声。
泛音	𠂉	右手弹弦时，左手指对准徽位轻点所取得的泛音。

三、古琴谱的读法与打谱

1. 古琴谱的读法

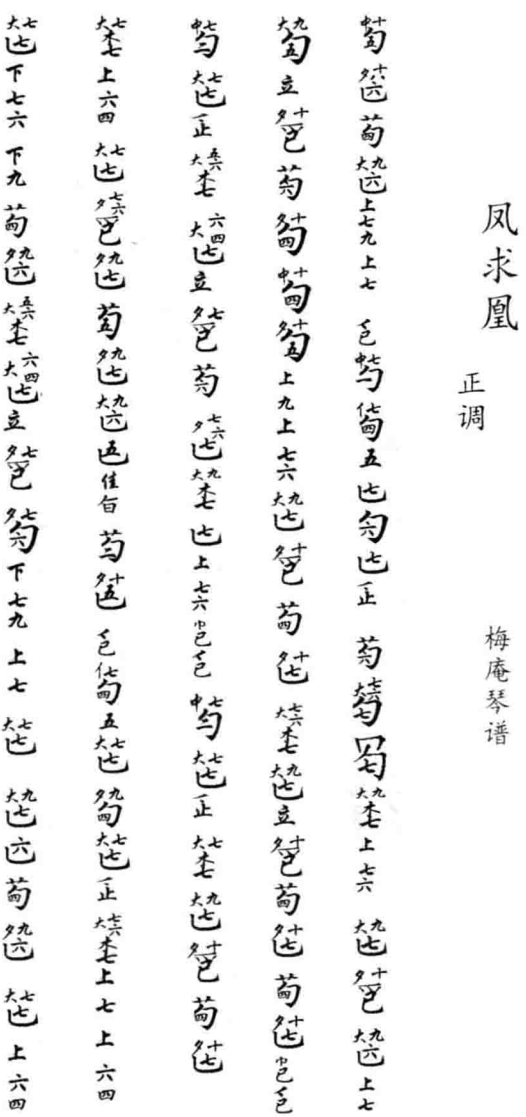
古琴谱由左手按音、右手弹弦、弦数、徽位等几个符号组合成一个谱字，这个谱字看上去是一个独立符号，但四层以上的意义，所以，这个谱字的读音实际上就是几句话的合体符号。其读法的顺序一般是：左手指序——徽位，右手指法——弦数。



𠀤 ———左手　大指按九徽
　　———右手　中指勾四弦

如谱字“𠀤”读作：大九勾四。意思是：左手大拇指按（第四弦）第九徽位，右手食指勾第四弦。因为右手勾第四弦，左手当然应该按第四弦上的徽位，所以左手按哪根弦也就不需要重复记写了。

谱例 49



谱例 50

秋　风　辞

梅庵琴谱
王吉儒演奏
许　建记谱

1＝C
慢三弦 1235612

5 5 5 | 1 6 / 1 6 | 5 5 1 | 2 3 5 2 2 2 |
秋风清，秋月明，落叶聚还散，

5. 1 3 5 3 2 | 1 1 1 | 6 5 6 1 2 6 1 6 5 | 5 5 5 |
寒鸦栖复惊。相亲相见知何日？

3 2 3 5 6 1 3 5 3 2 | 1 1 1 | 6 5 1 1 1 6 1 | 2 2 2 |
此时此夜难为情。入我相思门，知我相思苦，

5 3 5 6 1 5 6 5 3 | 2 2 2 | 3 2 3 5 1 3 5 3 2 | 1 1 1 |
长相思兮长相忆。短相思兮无穷极。

5. 6 2. 1 | 2 2 2 | 1 2 5. 1 3 5 3 2 |
早知如此绊人心，何如当初

1 1 1 | 1 2 5. 1 3 5 3 2 | 1 1 1 ‖
莫相识，何如当初莫相识。

2. 古琴谱的打谱

由于古琴谱只指定了演奏的音位、演奏的方法、演奏的音色和演奏的速度，而没有规定演奏的节奏，一个个谱字所代表的一个个音其时值多少？各音间构成的是怎样的节奏关系？古琴谱对此没有明确规定。所以，当琴家面对从未听过的琴谱时，是无法直接照谱视奏的，这就需要打谱。所谓打谱指的是：一个有着丰富的古琴演奏经验，并对与之相近的曲目比较熟悉的琴家，遵循琴曲的一般规律和自己独特的理解，创建琴曲的节奏体系和演奏的微观处理，详细地用板眼符号和注解式的语言记写在谱面上，并首次把这首琴谱演奏出来的过程。一首琴曲打谱完了以后，其他琴家或者古琴学习者就照着打谱后节奏体系演奏。如果有的琴家对这个打谱不满意，还可以另行打谱，事实上，同一个琴谱有多种打谱的情况在古琴界是常见的事情。打谱通常是有着较高琴艺造诣的琴家来做的，打谱的琴家通常也就是一个流派或者支系的代表人物。

虽然古人称之为“按谱鼓琴”就是现在所说的“打谱”，但是“打谱”的说法还是近代的事情。古琴打谱不仅要指定出节奏体系，还要琢磨句逗、句段，处理力度和速度。打谱的过程实际上就是一个再作曲的过程。

第三章　工尺谱

工尺谱是经过一千多年的变化演进，至明清之际发展为器乐和声乐通用的音位谱。工尺谱运用“上、尺、工、凡、六、五、乙”等谱字和“小工调”、“正宫调”等调名体系表示确切的音高位置。工尺谱的谱字读音就是唱名，用谱字把音高唱出来成为单纯的音乐曲调，也可以用乐器把谱字唱名代表的音高奏出来成为纯粹的音乐旋律。器乐和声乐通用的工尺谱把音乐形式用唱名固定下来，使得音乐的传承有了统一、准确的标准。工尺谱是在唐代燕乐半字谱的基础上发展演变成中国传统音乐流传范围最广、使用场合最为普遍的记谱法。

一、工尺谱发展概述

工尺谱是与古琴减字谱同样具有千年历史传承的古老记谱法，也是中国传统音乐使用最广泛的乐谱，许多珍贵的古代音乐作品就是通过工尺谱保存流传下来

的。现在通行的工尺谱就是在唐代燕乐半字谱与宋代俗字谱的基础上发展衍化而来的。

据考证,唐代燕乐半字谱应该是唐代琵琶谱,唐代琵琶有谱现有充分的依据,如唐代诗人白居易在《代琵琶弟子谢女师曹供奉寄新调弄谱》一诗中就有“一纸展开非旧谱,四弦翻出是新声”这样的诗句,①可见唐代不仅有琵琶谱,而且可能已经有了照谱演奏的艺术实践。因为唐代燕乐半字谱是1900年在敦煌藏经洞发现的,所以,这种乐谱又叫“敦煌琵琶谱”、“敦煌古谱”或“敦煌谱”。从敦煌谱中的“一”、“上”、“工”等谱字与工尺谱现用的谱字是完全一样的情况来看,二者的渊源绝非偶然的巧合。

宋代俗字谱是现行工尺谱的早期形式,用五、凡、工、尺、上、一、四、六、勾、合等10个谱字,分别与黄钟、大吕等十二律律名相对应,属于固定唱名法体系的记谱法;用谱字的读音为唱名读音,是已经完成了从音位谱发展为唱名谱的标志性的记谱法。宋代朱熹在《琴律说》中对俗字谱进行了详细的解说。南宋时期姜夔的《白石道人歌曲》和张炎《词源》中所用的谱式都是俗字谱。工尺谱的“合、四、乙、上、尺、工、凡、六、五、乙”等谱字与宋代俗字谱谱字完全一致。俗字谱采用的是固定唱名体系,10个谱字的音高与当时的黄钟律高是固定在一起的,所以,俗字谱虽然也用于声乐,但更多情况下还是用于器乐,这大约与乐谱的固定唱名法用于器乐演奏更为方便有关。

大约自明代起,随着戏曲音乐的兴盛,固定唱名体系的俗字谱逐渐演化为首调唱名体系的工尺谱,进而成为器乐和声乐通用的谱式。

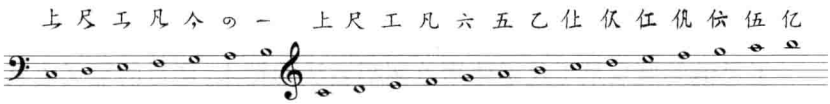
---

① 转引自童忠良等著:《中国传统乐学》第81页,福建教育出版社2004年版。

二、工尺谱记谱原理

1. 工尺谱的谱字与唱名法

近代首调唱名法工尺谱字(假定“上 = C”):



工尺谱运用“上、尺、工、凡、六、五、乙”等7个基本谱字,工尺谱用于声乐时,因不需要更宽的音域,在7个基本谱字的基础上,加上“亻”,表示高八度,再用“合、四”两个音表示“六、五”两个音的低八度,于是形成:“合 四 一 上 尺 工 凡 六 五 乙 仕 伙 仜 伙 伙 伍 亿”两个半八度的音域,这个音域在声乐作品中已经够用了。

当需要记录更宽音域的音乐时,工尺谱的7个基本谱字还可以作进一步的变形,上 尺 工 凡 六 五 乙是中音组,高音组就在这7个谱字的左边加上单人旁“亻”,超高音组就在这7个谱字的左边加上双人旁;低音组的7个基本谱字的右下方加上一撇,超低音组就在7个基本谱字的右下方加上两撇。这样,7个基本谱字就可以表示5个八度的音域了。

工尺谱采用的是首调唱名法,“工”与“凡”,“乙”与“上”为半音,其他的相邻两个音都唱作全音。工尺谱的谱字唱名与简谱的音符唱名原理相似,只是符号书写和读音不同而已。工尺谱谱字与简谱音符的关系如下表:

工尺谱字	上	尺	工	凡	六	五	乙
谱字读音	shàng	chē	gōng	fán	lìu	wǔ	yī
简谱音符	1	2	3	4	5	6	7
音符读音	dāo	ruāi	mī	fā	sāo	lā	xī

虽然现行的工尺谱是首调唱名法体系的，由于工尺谱是由固定唱名法体系的俗字谱发展而来，所以，无论在工尺谱文献中，还是在工尺谱的实际使用中，依然保留了一些使用固定唱名法的实例，尤其在译谱时要充分注意这个情况。

2. 工尺谱的调号

工尺谱的调号是工尺谱使用首调唱名法的标志，调号的意义也就是确立“上”字的音高位置。工尺谱常用的调号有 7 个，分别是上字调、尺字调、小工调、凡字调、六字调、正宫调、乙字调。工尺谱在实际使用中通常以笛子为定律乐器，所以工尺谱各调的具体音高由所定律笛子筒音决定。当笛子的筒音为 a^1 时，各调的调高分别是：上字调为 ♭B 调、尺字调为 C 调、小工调 D 调、凡字调为 E 调（《中国音乐词典》将凡字调解说为♭E 调，本书第三单元已经对此有过论述）、六字调为 F 调、正宫调为 G 调、乙字调 A 调。由此可见，工尺谱的调号所规定的调高也只是一个相对音高，因为在不同地区或不同的音乐表演场合，笛子筒音的高度是不一致的，这样工尺谱调号表示的调高也就有所移动。

3. 工尺谱谱式与板眼

工尺谱字的节奏符号（板眼符号）：

（1）在不少的民间工尺谱字抄本中，往往仅标记“板记号丶”而不标记“眼记号”。

（2）近代有的剧种或民间器乐曲乐种，工尺谱字抄本节奏符号趋于细化，有“板记号”“眼记号”。“板记号”又有“赠板”（衬板）、“腰板”（掣板）、“底板”（截板）。“眼记号”又有“正眼”、“侧眼”（腰眼）、“中眼”、“头眼”、“末眼”之分：

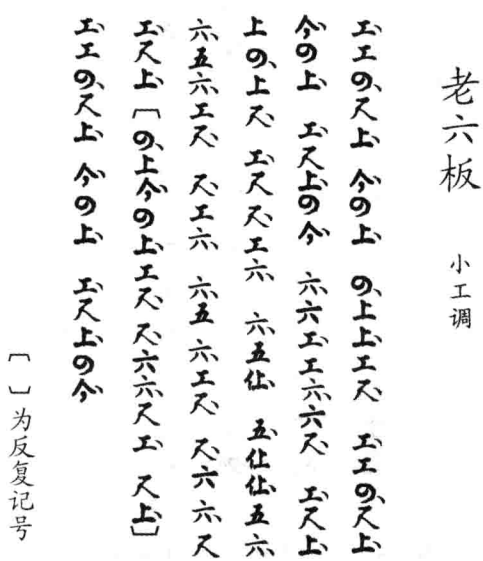
实板与实眼	正板（头板）	赠板	中眼	头末眼
	、	×	○	•
虚板与虚眼	底板　腰板	腰赠板	侧中眼	侧中末眼
	ー　ー　L	IX	△	L

注：时下记谱，腰板与底板有时不加区别，均用“ー”，而“L”乃几于无用。

工尺谱的谱式有竖式和横式两种，典籍文献以及民间抄本的工尺谱都是竖式的，20 世纪 30 年代起，一些致力于传统音乐研究的学者们尝试着把竖式的工尺谱改写为横式，20 世纪 50 年代以后，随着汉字书写方式的改变，民间工尺谱也渐渐多用横式书写了。甚至把简谱的减时线移用到工尺谱上，使其节奏明确并固定下来。

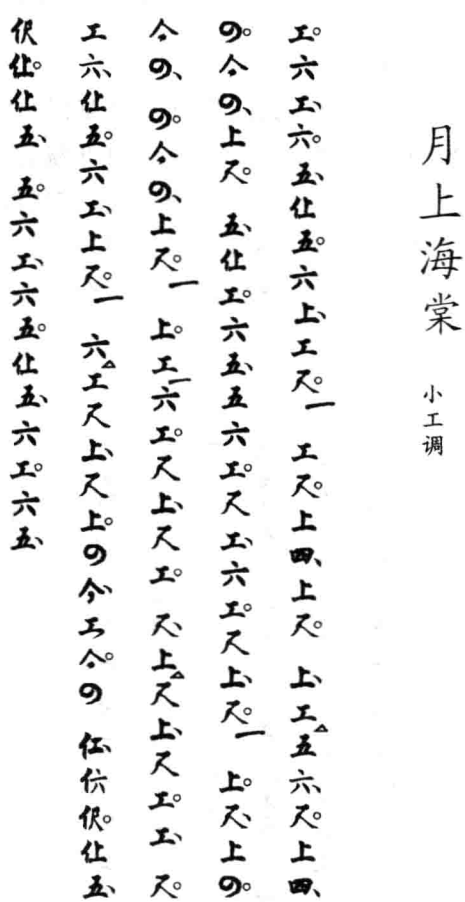
工尺谱字抄本仅标记“板记号”：

谱例 51



工尺谱字抄本中既标板记号也标眼记号还标有“底板”与“侧中眼”的谱例：

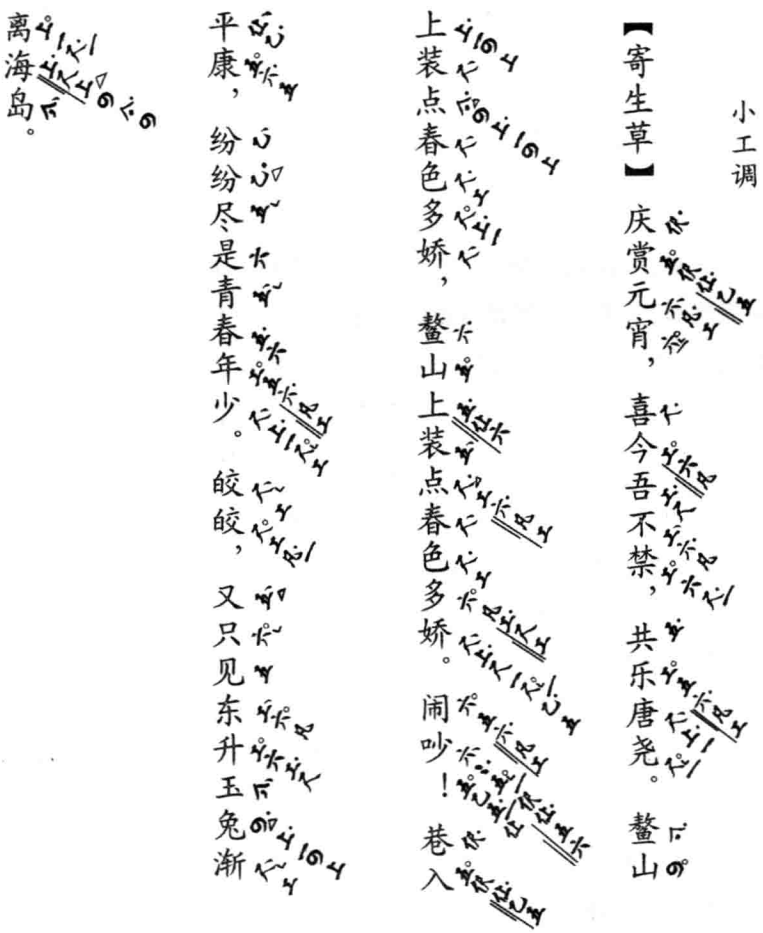
谱例 52



工尺谱中的“蓑衣谱”，则是由于戏曲音乐的发展，由“一字一音”逐渐发展为“一字多音”，即演唱一字声腔委婉谱字众多，谱字无法直

写，只好斜写而成了所谓的“蓑衣谱”；

谱例 53



和古琴减字谱一样，工尺谱没有表示音值长短的符号体系，工尺谱所记录的音乐节奏需要通过口传或者在连续不断的演唱、演奏中传承下来。如果音乐实践中断一个时期以后，搁置未用的工尺谱再度使用时，其节奏的确定就比较模糊了。所以，工尺谱的节奏永远是记忆

中的节奏或者是不断创造中的节奏,具有流动的不确定性。

工尺谱虽然没有节奏符号,但是却有着比较规范的板眼符号,凭借板眼符号,不仅可以明确音乐的节拍形态,而且还可以通过板眼记号确定大致的节奏形式。

三、工尺谱使用方法

工尺谱的流传范围十分广泛,不仅汉族使用,少数民族也使用,从东北到华南,从青藏到华东,各地均可见到工尺谱的使用。由于工尺谱使用范围广,所以不同地区的工尺谱在使用方法上也有所不同。一般来说,南方地区的工尺谱记谱比较详细,乐谱上标记的音的点数与实际演奏或演唱时的音的点数比较接近,照谱唱读与实际音响效果差距不大,只是在某些装饰音或者色彩性的润腔上略有不同。所以,唱读工尺谱时,可以把谱字当做歌词歌唱,根据方言和地方音乐风格的特点,给予夸张的、装饰性的唱读。

北方地区的工尺谱记谱比较简约,乐谱上标记的音的点数与实际演奏或演唱时的音的点数差距较大,乐谱上的谱字通常只是实际旋律的一些骨干音,这时的乐谱更多体现的是备忘功能,乐谱的唱读有赖于事先会唱或会奏这个曲子,先会于心的乐手根据乐谱提供的旋律轮廓或骨架,进行加花式的变奏唱读。工尺谱加花变奏式的唱读又叫做打“啊口”。所谓“啊口”就是在一个基本谱字基础上,加上“啊、咳、咿、儿、哟”之类的衬词,从而把一个谱字延展为几个音的乐汇、乐节甚至乐句的规模,而谱面上却依然只是一个谱字。简约的工尺谱谱字,经过用打啊口的方法唱出以后,就变成了起伏跌宕、曲折委婉的旋律。有时候同一工尺谱的谱字,不同乐手采用不同的打啊口方法,几乎成为两个完全不同的音乐作品。这也是中国传统音乐灵活多变丰富多彩的表现。

第四章　锣鼓谱

锣鼓谱是中国传统音乐打击乐器合奏的专用状声乐谱。由于锣鼓谱是用锣鼓等打击乐器发声的状声词作为谱字，演奏时，乐手各自在心里诵读着乐谱；传承、演练时，也以诵读谱字为依据，有节奏地诵读锣鼓谱，宛如诵读经文，所以锣鼓谱俗称“锣鼓经”。

从书面书写符号的角度看乐谱，打击乐器专用的锣鼓谱应该是最早见诸文献记载的。《礼记·投壶篇》就收录了当时的“鼙鼓谱”：

　　○□○○□□○□○○□
半　○□○□○○○___○□○

这是先秦时期举行射礼和投壶礼的鼙鼓谱，举行射礼时，以上两行连起来全奏；举行投壶礼时，则只奏“半”字以后（第二行）的乐谱。“谱中圆者击鼙，方者击鼓”。[①] 先秦的“鼙鼓谱”用圆和方两个符号标记的记谱

① 转引自童忠良等著：《中国传统乐学》第95页，福建教育出版社2004年版。

法与现在用状声汉字做谱字的锣鼓有很大差距，但是，在皖鄂交界的大别山区流传的“皖西锣鼓”锣鼓谱中，依然保存着将锣与全部乐器的齐奏记写成一个圆圈记谱方式，这个圆圈读锣的状声字“匡”或者“光”。

一、锣鼓谱的谱字与谱式

锣鼓谱的谱字用锣鼓发音的状声汉字表示，虽然是单行的乐谱，却有着多行总谱的效用。常用的谱字及谱字的意义如下表：

谱字	乐器	奏法
匡（仓、光）	大锣等全部乐器	大锣主奏，所有乐器齐奏
咚（龙、东）	鼓与大锣之外的所有乐器	鼓单奏；或者鼓主奏，大锣之外的所有乐器齐奏
台	小锣	小锣单奏
才（令、叉、切、卜）	镲（钹）	镲单奏
得	马锣（小锣）	马锣闷击
啷	马锣（小锣）	马锣抛击
大	板鼓	板鼓单奏
扎	板	板单奏
乙（一、一个）		全部乐器休止

锣鼓谱的谱式有竖式和横式两种，两种谱式与汉字的书写方向和左右顺序习惯在时间上基本同步。早期的锣鼓谱抄本多为从右到左的顺序竖写，现在通行的锣鼓谱多为从左到右的顺序横写。

锣鼓谱虽然是单行乐谱，但是却蕴含着多行总谱的思维。如“匡匡 令匡”这4个谱字，打鼓的乐手会把它理解为“咚咚 ○咚”，打锣的乐手会把它理解为“匡匡 ○匡”，打镲的乐手会把它理解为“令令

令令”，打小锣的乐手会把它理解为“台台 ○台”。实际上，“匡匡令匡”这4个谱字是4位乐手共同奏出的总音响效果状声谱字，1行谱字至少4行含义。

二、锣鼓谱的其他符号

1. 隔音记号

隔音记号也就是用“、”或者“。”等符号，记写在锣鼓谱字的右下方，表示一个相对独立的逻辑意群，如：“郎、郎、郎郎郎、○○令○乙令○、郎卜郎、○令○、郎卜郎卜郎卜郎、○○令○乙令匡”。有了表示逻辑意群的隔音记号以后，锣鼓谱的大体节奏体系也就可以表达了。

2. 大锣主响记号

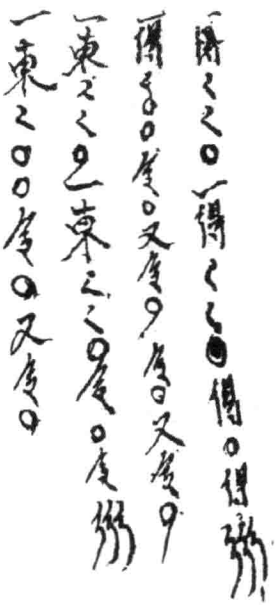
大锣主响，其他乐器齐奏时一般用“匡”、“光”、“仓”等谱字表示，但是，在皖西大别山地区和淮河流域一带的锣鼓谱则用一个圆圈“○”表示，这个圆圈的读音依然可以读作“匡”、“光”、“仓”等等，这个符号也可以看做是大锣主响，其他乐器齐奏的简写形式。由于大锣主响，其他乐器齐奏通常是锣鼓的乐汇、乐节、乐节、乐段或者全曲的结束音，具有逻辑意群或者调式主音的意义，当大锣主响，其他乐器齐奏的这个音处于这个位置的时候，就在这个圆圈的右下方加上长长的一撇“⁹”，所以，这时加上一撇的圆圈符号就具有了语法或句法停顿的意义。如果大锣主响，其他乐器齐奏的这个音出现在锣鼓乐汇的中间，不具备语法或句法停顿意义，则这个音只记写成一个圆圈“○”。有了大锣主响，其他乐器齐奏的圆圈或圆圈加撇的符号，就使得锣鼓谱照谱诵读成为可能。

3. 加冠记号

锣鼓音乐中，经常有一些短小的组合多次重复出现，一个短小的

锣鼓结构自由反复的出现,锣鼓音乐将其称之为“加冠”。加冠的术语起始于锣鼓谱的加冠符号。所谓“加冠”符号指的就是三条竖写的折线符号:“§§§”,由于这个符号记写在一个需要自由反复结构最后一个谱字的下方,看上去宛如附加的一顶帽子,所以叫做“加冠”。类似于锣鼓谱中的加冠符号在北方鼓乐或者笙管乐的一些古谱抄本中也有所使用,但是这个符号的名称和意义所指已经失传,皖西锣鼓的加冠术语和加冠符号对解读北方鼓乐和笙管乐乐谱的民间抄本具有一定参考意义。

大锣主响,其他乐器齐奏的符号与加冠符号的使用在皖西锣鼓中较为多见,如皖西锣鼓的清锣鼓曲牌《元消·尾段》:①



① 田耀农:《皖西锣鼓研究》第38页,安徽文艺出版社2002年版。

这段锣鼓谱的实际读法是：

一得得得仓 | 一得得得仓得仓 | 得 ‖: 仓得仓得仓得仓得 :‖

一得得 | 仓仓令仓又令仓 | 令仓又令仓 | 一东东东仓 |

一东东东 ‖: 仓令仓令仓令仓令 :‖ 一东东 | 仓仓令仓又令仓 ‖

三、锣鼓谱的断句与节奏

锣鼓谱与古琴谱、工尺谱相比，不仅没有表示谱字时值长短的节奏符号体系，而且也没有表示相对节奏意义的节拍板眼符号体系，锣鼓谱的节奏更加难以照谱诵读。但是，相对有音高变化的旋律音乐来说，只有节奏、音色、音强变化的锣鼓音乐，在节奏上要比旋律音乐简单、规整得多。一般来说，只要把锣鼓谱的语法逻辑意群和断句点掌握了以后，暗含其中的节奏形态就可以自然表露了。

锣鼓谱或者锣鼓经的断句可以从锣鼓谱的相关记号和锣鼓经的基本乐汇习惯两个方面确定。

有些地区的锣鼓谱记有隔音符号，这些隔音符号其实就是锣鼓经的断句符号，凭借这些隔音符号，就像阅读一篇注有标点符号的古文一样，可以比较轻松地完成锣鼓谱的断句。

如果没有隔音符号，还可以根据大锣主响，其他乐器齐奏的圆圈加撇的符号进行断句，实际上，加撇的圆圈符号也就是每个逻辑意群的结束音，它的意义和隔音符号基本相同。

大部分地区的锣鼓谱既没有隔音符号，也没有圆圈加撇的逻辑意群结束音符号。对这样的锣鼓谱断句就只有根据其习惯使用的“基本

乐汇”进行断句分析了。所谓锣鼓经的“基本乐汇”指的是：作为独立存在的锣鼓音乐，貌似无序的“锣鼓经”实际上有着严密的逻辑性，它总是由一个个“基本乐汇”所构成，而“基本乐汇”是固定的结构，从不拆开另行组合，锣鼓曲的创作、变化、发展也不是臆造新的“乐汇”，而是这些“乐汇”的不同组合与使用。一种锣鼓音乐所使用的“基本乐汇”也是作为一个乐种的锣鼓乐品种与另一个锣鼓乐品种相区别的主要因素之一。如果对一个锣鼓乐种使用的“基本乐汇”熟悉以后，锣鼓谱的断句定板也就比较容易了。现以皖西锣鼓的“基本乐汇”结构为例，做如下说明。

皖西锣鼓“基本乐汇”一览表

乐　器	起始谱字	拍　数	基本乐汇
大锣主响，其他乐器齐奏	仓	四拍	仓仓 令令 乙令 仓；仓啷 乙啷 仓卜 啷；仓 仓 仓 仓；仓卜 仓卜 乙卜 仓
		三拍	仓仓 乙当 仓；仓仓 乙仓 仓；仓且 仓且 仓；仓仓 乙大 仓；仓卜 仓卜 仓
		二拍	仓当 仓当；仓令 仓
	匡	四拍	匡个 令匡 又令 匡；匡 匡 匡 匡；匡令 匡 令令 匡；匡匡 才匡 又才 匡；匡而 才匡 次才 匡
		三拍	匡 匡 匡；匡切 台切 匡；匡才 次才 匡；匡匡 令 匡
		二拍	匡切 台切；匡令 匡；匡才 匡
鼓单响	咚	四拍	咚不 龙咚 又龙 咚；咚咚 乙咚 匡咚 匡；咚匡 咚匡 又咚 匡
		三拍	咚 匡 匡；咚匡 又咚 匡
		二拍	咚乙 咚；咚咚 仓；咚不 咚；咚 匡

马锣抛击	啷	五拍	啷卜 啷卜 啷当 仓咚 当
		四拍	啷 啷 啷啷 啷;啷卜 啷卜 啷卜 啷; 啷叉 啷叉 啷叉 仓;啷啷 卜儿 啷啷 仓
		三拍	啷卜 仓咚 当;啷仓 仓令 仓; 啷啷 仓咚 当;啷当 仓当 当
		二拍	啷 啷;啷啷 啷;啷卜 啷;啷卜 仓;啷啷 仓
马锣闷击或鼓击边	得	四拍	得得 得得 又得 得;得 匡 得 匡;得 得 匡 匡
		三拍	得得 又得 得
		二拍	得得 得;得得 匡
小锣单响	台	四拍	台台 来台 又来 台;台匡 台匡 又台 匡; 台台 次台 次台 匡
		二拍	台台 台;台台 匡;台切 匡切
镲单响	令	四拍	令仓 乙令 仓令 仓;令匡 令匡 又令 匡
		三拍	令匡 又令 匡;令仓 又令 仓
		二拍	令匡 令匡;令令 匡
钹单响	台	四拍	叉叉 匡叉 次叉 匡;叉叉 匡叉 匡叉 匡
		二拍	叉一 叉 ;叉叉 匡
小镲单响	切	四拍	切切 台 切切 匡;切台切 匡切 台切 匡切
		二拍	切切切切 切切
小镲单响或休止	乙 一	四拍	一咚 咚咚 匡令 匡;一得 一个 匡令 匡
		三拍	一得 一个 匡;一得 得 匡;一得 一 匡; 一得 得得 匡;一咚 咚咚 匡;一得 得得 仓
		二拍	一得 得得;一得 得;乙当 仓; 一得 一;一咚 咚;乙打 乙

从上表中可以得知,丰富多彩的皖西锣鼓其实就是这几个“基本乐汇”组成的,只要熟悉了这些“基本乐汇”,就可以顺利地诵读皖西锣鼓所有的锣鼓经,而此时的断句与节奏问题也都迎刃而解了。

四、锣鼓谱在中国传统音乐发展中所发挥的作用

如果用“板眼”作为分类标准，中国传统音乐大致可以分为板眼化的音乐和非板眼化的音乐两大类，以京剧为代表的戏曲音乐是板眼化的音乐，以锣鼓乐为代表的器乐多是非板眼化的音乐。板眼化的音乐也就是被“板眼”框架规范后的音乐，板眼结构作为一个个固定的格式，使音乐的构成单位格式化了，在形态上类似格律诗，每个诗句都是等长的固定格式。非板眼化的音乐以其自然语汇为单位，长短不一，自由组合，在形态上类似长短句的散曲，长短交织、浑然一体。

锣鼓在音乐的板眼化过程中发挥了极其重要的作用，为旋律伴奏的锣鼓实际上充当了伴奏音型的作用，而锣鼓伴奏音型实际上也就是板眼结构的具体形式，锣鼓经则是伴奏音型组织的思维工具和实现载体。

在中国传统音乐的发展过程中，锣鼓不仅使戏曲音乐的声乐歌唱板眼化了，也使有锣鼓参与其中的器乐合奏音乐板眼化了。中国的锣鼓和锣鼓经使得一部分中国传统音乐走上了板眼化的发展方向，板眼化的音乐和节拍化的西方音乐有了更多的共性联系。同时，以清锣鼓音乐和锣鼓曲牌音乐为代表的纯器乐音乐则又充分保持着中国传统音乐非板眼化的特点。

五线谱和简谱引入中国以后，用这两种记谱法记录中国传统音乐，一方面使得板眼化的音乐更加规范化，同时，也使得非板眼化的音乐被强行纳入节拍、拍号、小节线系统，失却了原本非对称、非规整、非重复、非循环音乐结构所特有的美感。

锣鼓谱和工尺谱是中国传统音乐使用最广泛的两种记谱法，二者遵循着共同的记谱原理：一个谱字表示一个声音，谱字的读音同时也

就是唱名的读音。简谱的记谱原理同工尺谱和锣鼓谱的记谱原理几乎一致,但简谱另有表示音值长短的增时线、减时线、附点等节奏符号体系。简谱引入中国后,它的节奏符号体系可以非常方便地融入工尺谱和锣鼓谱,增加了简谱节奏符号的工尺谱和锣鼓谱立刻可以“照谱诵读”了。或许正是由于这个原因,简谱在它的起源地法国和中继站日本已经很少有人知道了,但是在中国,简谱却可以发扬光大,深受广大国民的欢迎,即使在专业音乐行业,简谱也是十分重要的记谱法。特别是锣鼓谱加上简谱节奏符号体系以后,意味着简谱中国化的完成。

第五单元
中国传统音乐结构理论

中国传统音乐的结构有板眼化的结构和非板眼化的结构两大类。板眼就是一个预先设计好的范式，将音乐放置在板眼范式里，就形成了一个个时间总值相等、强弱次序相同的音乐基本组成单位。放置在板眼范式里的音乐或者被板眼结构轨范化了的音乐就是板眼化结构的音乐。中国传统音乐的板眼结构范式大约盛行于16世纪的昆曲音乐，成熟于19世纪的京剧音乐，作为音乐的一种结构范式，板眼结构虽然出现得比较晚，但是，具有板眼结构特点的音乐却是由来已久的事实。语言的自然节奏，三言诗、四言诗、五言诗、七言诗以及舞蹈歌曲等等，促成了众多的音乐作品具备规整的板眼结构特点，尽管当时还没有“板眼”的概念。所以，历史上的许多文人歌曲、民歌中的小调、舞蹈歌曲和舞蹈音

乐，以及由此类音乐而来的曲牌音乐等等，这些音乐的结构都可以用“板眼”来解释，同时，这些音乐也可以恰好地放置在板眼结构范式里。板眼结构虽然不是音乐的语法结构，但是音乐的语法结构却可以用板眼来组织，当板眼结构深入到音乐的语法结构中以后，这种音乐就完全地板眼化了。

中国传统音乐的“板眼”不仅是固定的结构格式，而且还是音乐旋律展开和组织的重要手段，把一个现成的音乐材料或者音乐片段，用不同的板眼结构将其展开、变化，形成一个更大规模的音乐组织的旋律构成方法叫做“板腔法”。用板腔法构成的音乐结构体式叫做“板腔体”。

非板眼化的音乐指的是音乐的构成单位长短不一、大小不等，各个构成单位具有独立存在的语法意义，相当于西方音乐的所谓“乐汇”或“乐节”的概念。民歌中的许多号子、山歌，大量的锣鼓音乐以及一些器乐、声乐曲牌都是非板眼化的音乐，这些音乐的构成单位具有强烈的独立意义，如将其用板眼轨范或者按照西方音乐的节拍观念记成五线谱或者简谱，就会将其弄得面目全非。

如器乐曲牌《老六板》：

工工四尺上，合四上，四上上工尺，

工工四尺上，合四上，工尺上四合。

逗号和句号以及间隔距离是按照《老六板》的实际演奏效果标记的，其6个构成单位各自具有独立存在的

意义，相邻的两个单位间具有明显的语法停顿，非板眼化音乐无法接受固定的板眼结构轨范，它永远是与板眼化音乐并列的另一种音乐体系。

再如苏南吹打乐的锣鼓曲牌《翠凤毛》：①

齐
齐齐　齐
齐齐　一齐　齐
齐齐　一齐　一齐　齐
齐齐　一齐　齐
齐齐　齐
齐

锣鼓曲牌《翠凤毛》采用的是非板眼的“金橄榄”结构法，它的构成单位是按照“一—三—五—七—五—三—一”的递增和递减序列构成的，这种非板眼结构不仅是板眼结构无法涵盖的，也是西方音乐的节拍结构难以解释的。有些学者试图用“交换拍子”或者“混合拍子”来解释中国传统音乐的非板眼化音乐现象，但是，由于中国传统音乐中的非板眼化音乐结构十分丰富多彩，远不是西方音乐的“节拍”概念所能表述的，所以，这种解释也是不可取的简单化做法。

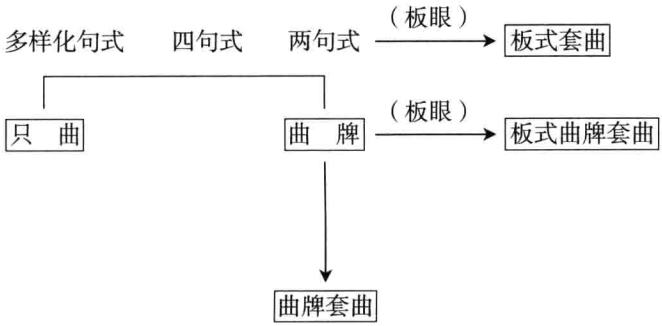
虽然中国传统音乐有板眼化音乐和非板眼化音乐两大体系，但是，二者间的关系又是相互交叉和包容的。一方面，非板眼化音乐的一部分可以纳入板眼化音乐的轨范，而另一部分却又和板眼化音乐格

① 童忠良等著：《中国传统乐学》第236页，福建教育出版社2004年版。

格不入；另一方面，板眼化音乐可以通过“板腔法”的手法展开非板眼化音乐的材料或段落，使之衍展为板腔体音乐。板眼化音乐和板腔体音乐既有联系又有区别。所以，阐述中国传统音乐的结构还不能简单地按照板眼化、非板眼化二分法的方式进行。因此，本书依然按照音乐构成的句式结构、固定成曲的格式化曲牌结构、板腔体结构等3个层面探索中国传统音乐结构的一般性规律。

另外，从音乐结构的篇幅和音乐结构的方法来看，中国传统音乐既有短小的主要由单乐段构成的“只曲”结构，也有篇幅长大的多乐段构成的“套曲”结构。中国传统音乐的“套曲”又有两种构成方式：一种是以一个成对的上下句旋律结构为基本材料，通过扩充加花、紧缩收拢、板式变换、速度变化等手法，形成由众多上下句结构连缀而成的套曲，这种套曲称作“板式套曲”，以上所说的板腔体指的就是这类板式套曲；另一种是以现成的曲牌音乐作为基本材料，按照一定的方法组织起来，形成由众多曲牌连缀而成的套曲，这种套曲称作“曲牌套曲”。曲牌套曲在发展过程中，一部分曲牌套曲，特别是器乐曲牌套曲，借鉴了板腔体的音乐发展手法，对套曲中的曲牌进行了板式的变化，从而又形成了“板式曲牌套曲”。中国传统音乐的多重结构以及多重结构形成的作品体式如下图：

中国传统音乐作品结构体式图



通过以上图表可以直观了解中国传统音乐的体式类别，有方框记号的是可以独立存在的音乐作品体式，分别是只曲、曲牌、曲牌套曲，以及通过板眼程式把两句体的音乐结构扩展连缀成的板式套曲、通过板眼程式把若干曲牌连缀成的曲牌套曲。

第一章　句式结构

音乐的句式通常总是和唱词的诗句结合在一起的，所以，中国传统音乐的句式结构一般指的是声乐作品的句式结构。中国声乐作品的句式结构有两句体和四句体两大类，其余的句式结构多是在这两类句式结构基础上的变化或衍展。

第一节　两句体

两句体是中国传统音乐具有典型意义的结构方式，它不仅体现了中国文化对立统一的哲学思想，而且作为音乐发展的原点，开启了板腔体音乐的新天地。《吕氏春秋·大乐》篇在阐述音乐的本质和起源时说道："音乐之所由来者远矣。生于度量，本于太一。太一出两仪，两仪出阴阳。阴阳变化，一上一下，合而成章。混混沌沌，离则复合，合则复离，是谓天常。"两仪也就是天地的两极，亦即事物得以存在的两个矛盾对立的统一体，而

所谓阴阳、刚柔、动静、正反、上下、大小、离合、泰否等等都是具体的矛盾对立统一体。两句体的音乐所体现的就是音乐中的对立与统一关系。

两句体音乐又称上下句体音乐，指的是由一个上句和一个下句所构成的单乐段曲体结构。上下句的两句体结构是北方山歌常见的曲体形式，南方的客家山歌也多采用两句体的上下句结构，另外，北方说唱音乐的鼓词、南方说唱音乐的弹词，以及梆子腔、皮黄腔系统的各剧种戏曲音乐也都采用上下句的曲体结构。

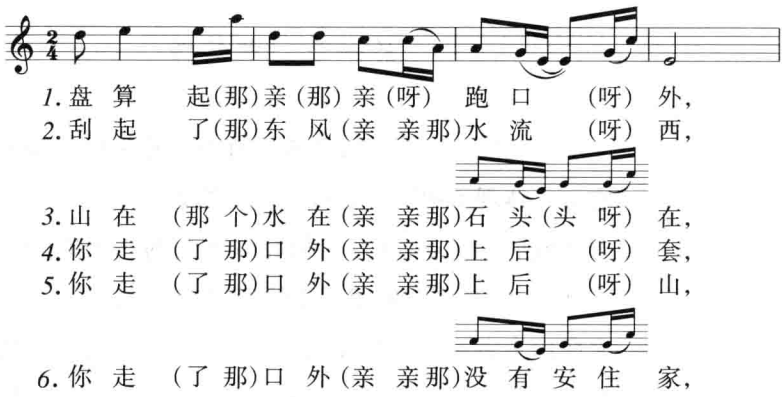
一、民歌音乐中的两句体结构

民歌上下句结构的两句体旋律与歌词的关系有“词曲同构”和“词曲异构”两种情况。

“词曲同构”指的是唱词和曲调都是两句体的结构。如：

谱例 54

人家都在你不在[1]



① 转引自乔建中：《两句体的旋律类型简论》(《音乐研究》2003 年 9 月，第 3 期。)

1.泪　蛋　　蛋(那)流　得(亲　亲那)泡　一(呀)杯。
2.看　见　　了(那)人　家(亲　亲那)想　起(呀)你。
3.人　家　(那　个)都　在(亲　亲那)你　不(呀)在。
4.你　扔　　下　了　妹　妹(亲　亲那)受　孤(呀)少。
5.你　扔　　下　了　妹　妹(亲　亲那)受　困(呀)难。
6.你　叫　　我(那)少　食　无　燃　　怎　见(呀)活。

“词曲异构”指的是曲调是两句体的结构，而唱词却是四句体的结构。“词曲异构”的词曲关系大体有两种情况，一种情况是上句曲调唱第一、第二句唱词，下句曲调唱第三、第四句歌词，这种情况在赣南客家山歌比较多见；另一种情况是上下句结构的曲调反复一次，用两个上下句结构的曲调唱四句唱词，这种情况在青海花儿中比较多见。

两句体的音乐结构为对答式的山歌，长篇叙事性的小调提供了极大的方便，所以，多段歌词唱同一个旋律的分节歌形式是两句体结构的山歌、小调的典型形式。

由于两句体结构的旋律既具有相对完整的乐思，又具有继续发展的强大动力，可以比较方便地作为一个音乐主题，稍加变化就可以重复使用。正是由于上下句式的两句体具有较大的发展空间，所以，说唱音乐和戏曲音乐篇幅长大的核心唱段通常都是以一个上下句结构的固定旋律作为主题发展的原型，根据歌唱内容的需要，进行节奏、曲调、板式、速度的变化，形成由多个连续的上下句结构构成的板式套曲，成为所谓板腔体的音乐体式。

二、说唱音乐中的两句体结构

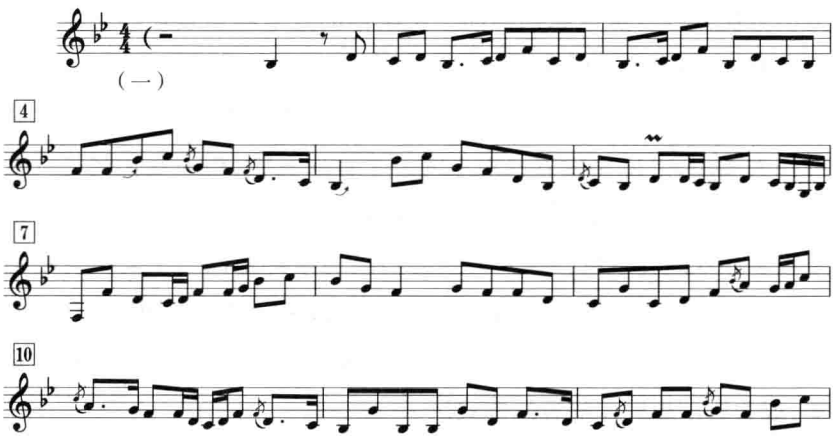
板腔体的说唱音乐品种繁多，以北方鼓词为代表，京韵大鼓、西河大鼓、梅花大鼓等各类鼓词虽然“各有渊源，在不同历史阶段经过不同

民间曲家及流派的实践加工过程中，它们各立门户，自成一系。但音乐体制却是共同的，即都以一上一下的两句体为基本结构，在慢（一板三眼）、中（一板一眼）、快（有板无眼）等速度和句幅方面的变化中，形成一种可以叙事、可以抒情，篇幅可长可短，以唱为主，具有北方腔韵风格的曲艺门类。其音乐的基本结构是：开唱之前必有一长大过门，以营造出一种特定的氛围；以下就是一个个长度不等的上下句的变化重复；每对上下句间总有乐器演奏的过门作为铺垫；上下句开始的一字，一律在头、中、末眼起唱，但它们的最后一个字必须落在'板'上；两句的长度不可以追求相等，皆以唱词、表情的需要而定"。[①] 如京韵大鼓《丑末寅初》的音乐结构：

谱例 55

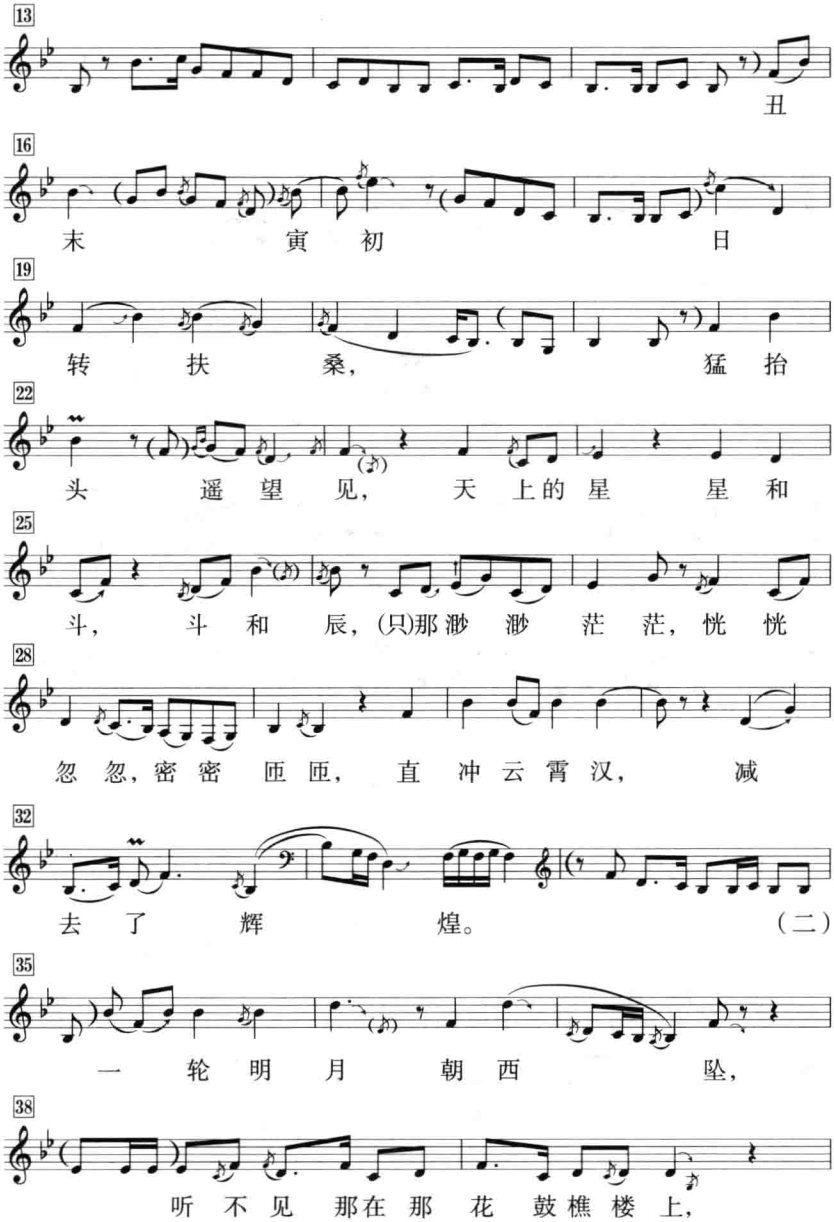
丑　末　寅　初

刘宝全唱 [②]



① 乔建中：《两句体的旋律类型简论》（《音乐研究》2003 年 9 月，第 3 期。）

② 江明惇编著：《中国民族音乐欣赏》第 174 页，高等教育出版社 1994 年板。


13
丑
16
末 寅 初 日
19
转 扶 桑， 猛 抬
22
头 遥 望 见， 天 上的 星 星 和
25
斗， 斗 和 辰，(只)那 渺 渺 茫 茫，恍 恍
28
忽 忽，密 密 匝 匝， 直 冲 云 霄 汉， 减
32
去 了 辉 煌。 (二)
35
一 轮 明 月 朝 西 坠，
38
听 不 见 那在 那 花 鼓 樵 楼 上，

40

梆 儿听不见 敲 (儿), 铃 儿 听不见 晃,

42

锣 儿 听不见 啼, 钟 儿 听不见 撞 (就 有)

44

执 更 的 人 儿, 他 沉 睡 如 雷。

47

梦 入 了黄 粱。

50

(三) 架 上 金 鸡 不停地

52

连 声 唱。 千 门 开,

56

万 户 放 行 路的举 子 急 急忙 忙

59

慌 里 慌 张, 打 点 了 行 囊,

《丑末寅初》这个唱段共有9对上下句结构的旋律构成,谱例中选

取的是开始的两个上下句结构。这个唱段的上下句结构十分不对称，9 对上下句的上句都是基本句，下句则是展开句。如第一个上下句结构的上句旋律为 6 小节，下句旋律为 13 小节；第二个上下句结构的上句旋律为 3 小节，下句旋律为 12 小节。上下句旋律的不对称和唱词的不对称是一致的，如：

第一个上句：丑末寅初日转扶桑，

第一个下句：猛抬头遥望见，天上的星星和斗，斗和辰，只那渺渺茫茫，恍恍惚惚，密密匝匝，直冲云霄汉，减去了辉煌。

第二个上句：一轮明月朝西坠，

第二个下句：听不见那在那花鼓樵楼上，梆儿听不见敲儿，铃儿听不见晃，锣儿听不见啼，钟儿听不见撞，就有执更的人儿，他沉睡如雷，梦入了黄粱。

从旋律上看，两个上句只在骨干音和调性上保持着基本一致，节奏和曲调已经有了较大的差别；同样，作了充分展开的两个下句，只在调性布局和结束乐汇的旋法上保持着基本一致。由此可见，当两句体演化成板腔体音乐结构以后，其原型结构可以进行充分的展开，而展开后的两句体几乎是一个全新的音乐结构，只有特征性的乐汇或者特征性的旋法使原型和变型保持着源与流、本与变的联系。同时也说明，两句体音乐结构本身蕴含着巨大的音乐展开的能量和魅力。

说唱音乐中，除了《丑末寅初》这种上短下长的结构外，还有上长下短和上下等长等多种结构样式，这就更加扩大了两句体音乐展开的空间。两句体音乐通过板式所进行的旋律展开方法其实就是中国传统音乐作曲法的重要手段之一。

三、戏曲音乐中的两句体结构

板腔体的戏曲音乐也是以上下句旋律为基本结构组织起来的音乐

体式。梆子腔和皮黄腔系统的剧种多采用上下句结构的板腔体。以属于皮黄腔系统的京剧唱腔为例，京剧的一个唱段就是由一个或者若干个上下句结构连缀组成的，唱词本身也是上下对偶的句子，京剧唱腔里是不允许奇数句子出现的。上句的落音比较自由，节奏比较舒展一些，句中不断有短小的过门穿插过渡，音乐上具有开放的、不稳定性质；下句的落音通常都在调式主音上，节奏比较紧凑一些，过门少一些，音乐上具有收拢的、稳定的性质。从句式的篇幅上来看，上句长一些，下句短一些，旋律的上下句不像唱词那样对仗。如下例二黄原板的上下句结构：

谱例 56

搜 孤 救 孤[①]

上句

1 2 5 3. 5 | 2 3 2 (3 | 2 5 6 1 2) | 6. 1 2 1 |

娘 子 不 必

3 2 3 2 3 2 6 | 1 (1 1 6 | 5 6 5 6 7 6 | 1 2 3 6 |

前逗 后逗

5 6 5 5 6 1) | 2. 1 5 3. (2 | 3 5) 1 3 2 6 | 1 (2 3 6 5 6 1) |

太 烈 性，

下句

2. 3 2 3 5 | 3 3 6 5 | 7 6 5 3 5 6 (7 | 6) 5. 6 |

卑 人 言 来 你 是

*

2 3 2 1 2 | 7 - | 6. 2 7 6 | ♯4 3 2 3 | 5 6 6 | 5 - |

听。

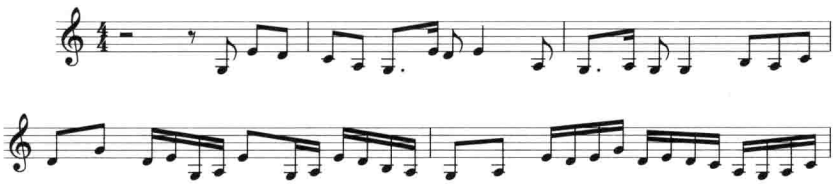
① 刘吉典编著：《京剧音乐概论》第 167—168 页，人民音乐出版社 1993 年版。

二黄原板是一板一眼的板式，“这种板式很可能就是由原始的二黄声腔演变为戏曲的板式声腔以来最先形成的板式。它已成为各种板式的基本形态了，凡举慢板、快三眼以及散板、摇板等，都是由原板发展变化出来的，所以原板是一种很重要的板头。”①

二黄慢板是一板三眼的板式，是由原板的材料扩展衍生并放慢速度的一种板式，所以二黄慢板也是两句体的结构。二黄原板扩展为二黄慢板的方式，可以通过二黄原板和二黄慢板过门的比较发现其中的规律：

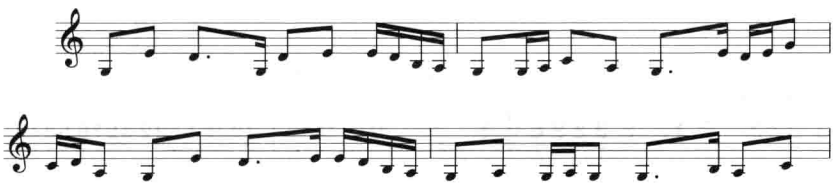
谱例 57

二黄慢板过门：



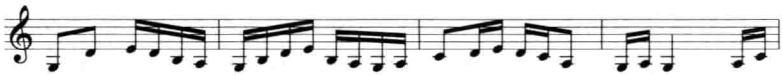
二黄原板过门：

二黄慢板过门：



① 刘吉典编著：《京剧音乐概论》第 166 页、207 页，人民音乐出版社 1993 年版。

二黄原板过门：



通过比较可以知道二黄慢板是根据二黄原板的材料衍展扩充而成的，但是二黄慢板又不是机械地把原板的材料扩展二倍，而是先采用类似加花变奏的方式形成旋律，然后再放慢速度构成的。

“二黄慢板唱腔的结构，和原板大致相同，也是板上开口，最后一个字落板上（即板起板落），上下句和每个分句的落音也和原板一样。”①二黄慢板唱腔的上下句篇幅也和原板一样，上句是展开性的，而下句则是收拢性的。如二黄慢板《捉放宿店》②的第一个上下句结构：

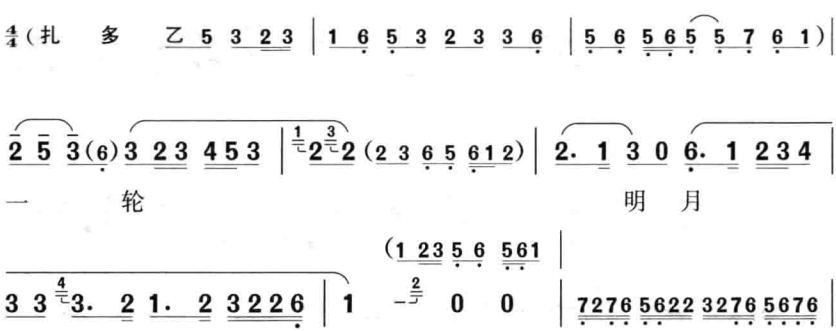
谱例 58

捉　放　宿　店

陈宫唱二黄慢板

余　叔　岩唱
吴春礼记谱

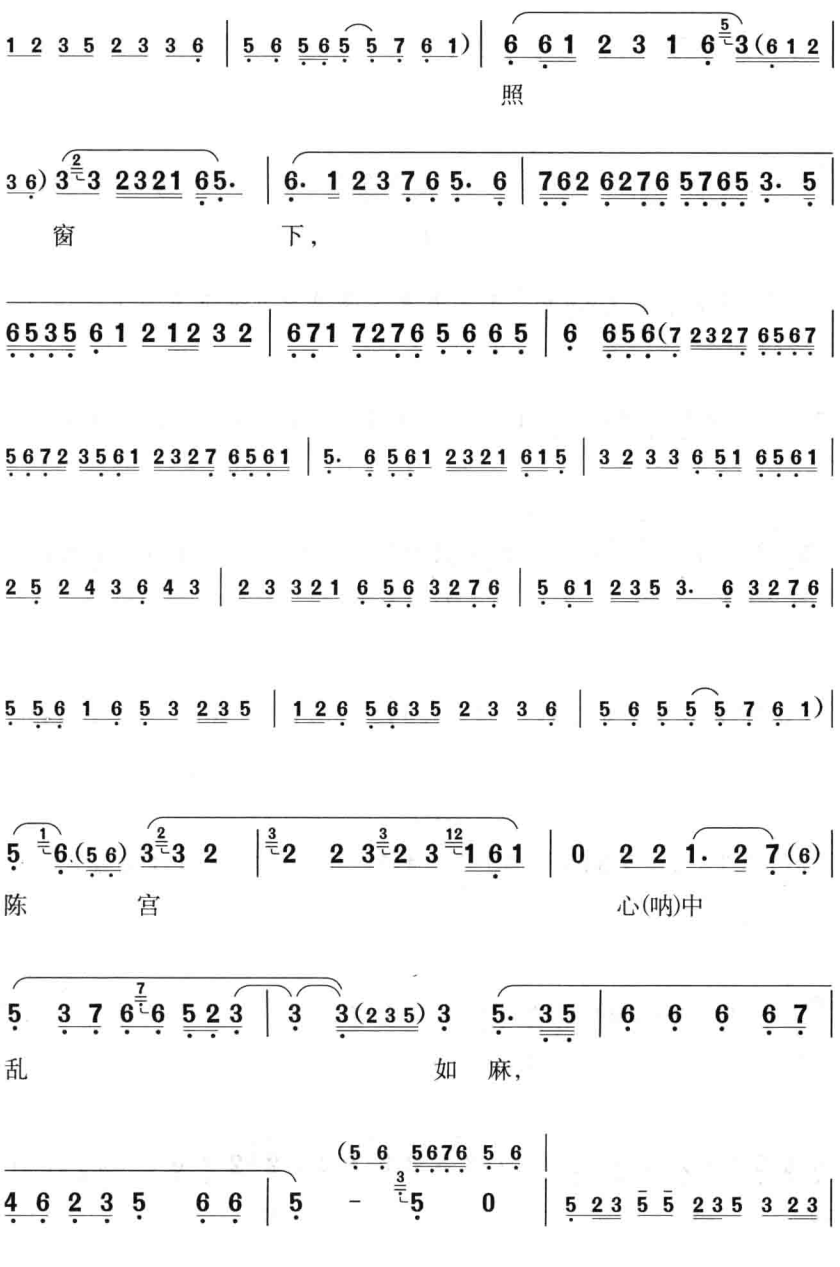
二黄慢板

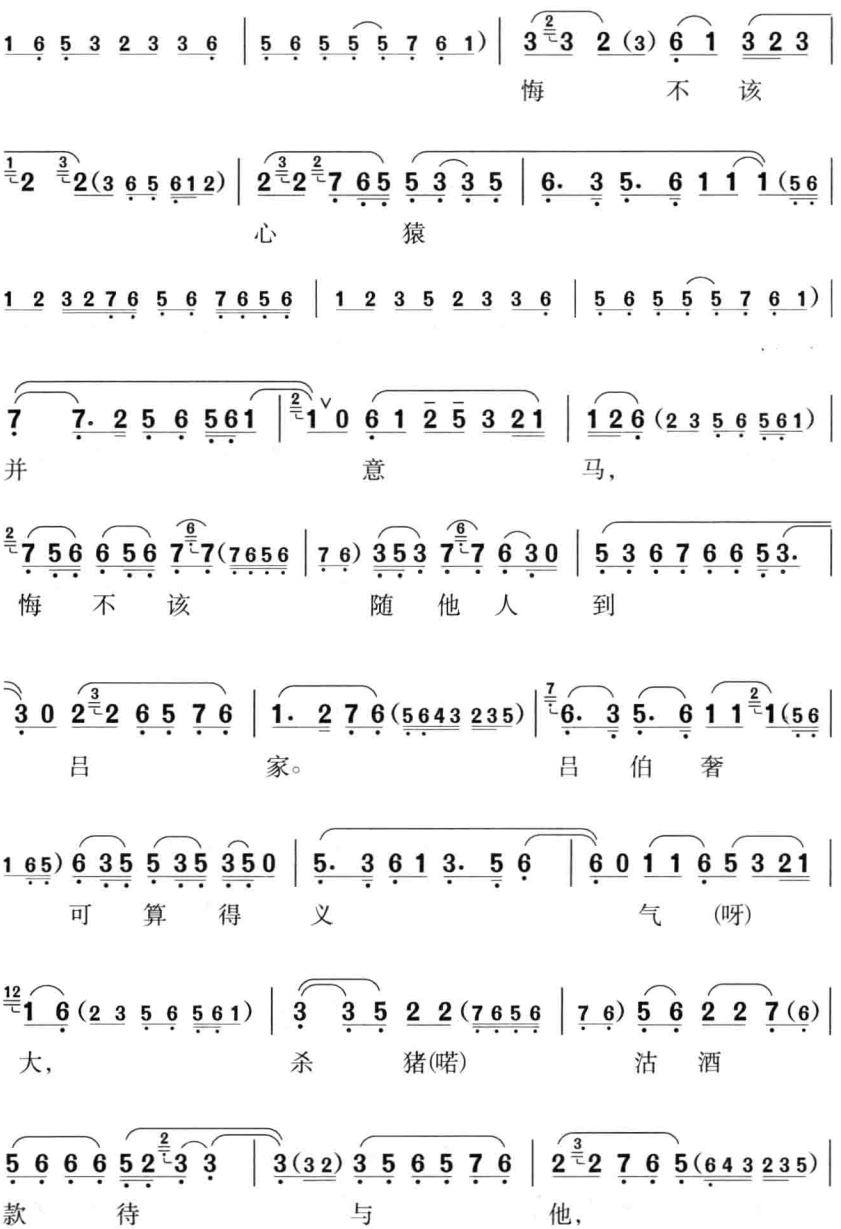


---

① 刘吉典编著：《京剧音乐概论》第 166 页、207 页，人民音乐出版社 1993 年版。

② 刘吉典编著：《京剧音乐概论》第 208—209 页，人民音乐出版社 1993 年版。


照
窗 下，
陈 宫 心(呐)中
乱 如 麻，


悔 不 该
心 猿
并 意 马，
悔 不 该 随 他 人 到
吕 家。 吕 伯 奢
可 算 得 义 气 (呀)
大， 杀 猪(喏) 沽 酒
款 待 与 他，

(7656 | 156)

3. 6 5. 6 1. 2 1 0 | 0 1 0 3 5 5 0 | 5 7 6 5 7 7 6 |

又 谁 知 此 贼的 疑 心(呐)

6 0 (6 1) 6 3 2 61 | 1 2(3 5 6 561) | 3. 5 3 05 6 5 7(656 |

太(呀) 大, 拔 出剑

7 6) 5. 6 767 6(7) | 2 2 2. 3 3. 5 6 7 | 6 6 5. 6 762 6276 |

将 他 的 满 门

1. 3 7 6(5643 235) | 353 1 65 5 30(675 | 6 65) 1265 3 5(5 6) |

杀, 一 家 人 俱 丧在

7 7 6 3 5 5 3(675 | 6 65) 3 3 2. 1 656 | 1 2(3 5 6 561) |

宝 剑 之(喏) 下,

3. 6 5. 6 7 6 7(2) | 5 7 6 6 563(352 | 3 32) 3. 5 6 5 7 6 |

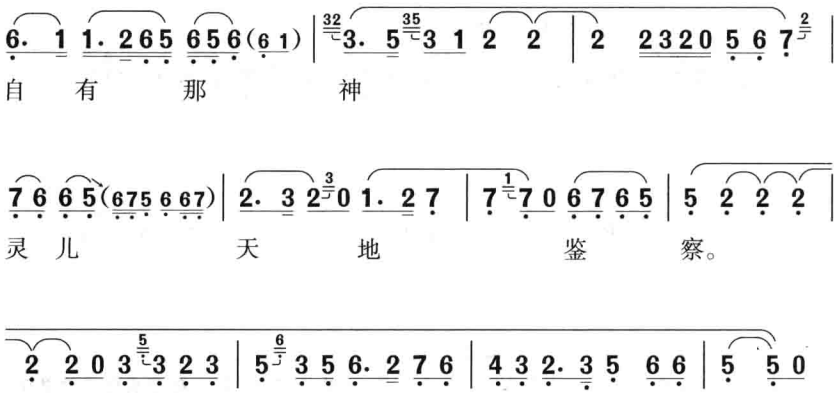
年 迈 的老 丈 命(呐) 染 黄

1. 2 7(6 5643 235) | 1. 2 1265 5 3(675 | 6 65) 3 5 1235 3530 |

沙。 屈 死 的 怨 鬼 魂

7 7 6 5 5 3(675 | 6 65) 1 6 5 3 21 | 1 6(2 3 5 6 561) |

休 要 怨 (呐) 咱,



（下接谱略）

两句体的音乐结构虽然广泛地出现在民歌、说唱、戏曲音乐中，但是，不同音乐品种的两句体却体现出共同的结构原则，对此可以做这样的归纳："两句体结构的基本原则是上下句的对应性，即两个篇幅大体相同或不完全相同的乐句形成一呼一应、一问一答、一起一落、一高一低的平行（重复）、对比、对置、对答、对仗等多重关系。在此基础上，通过不断的一次次'变化重复'，完成相应的叙事或抒情任务。"①

第二节　四句体

从句式结构来看，中国传统音乐有两句体、四句体、长短句体3个体系，两句体结构体现的是对立统一的哲学思想，而四句体体现的则是肯定—否定—否定之否定的哲学思想。作为音乐结构的句体

① 乔建中：《两句体的旋律类型简论》（《音乐研究》2003年9月，第3期。）

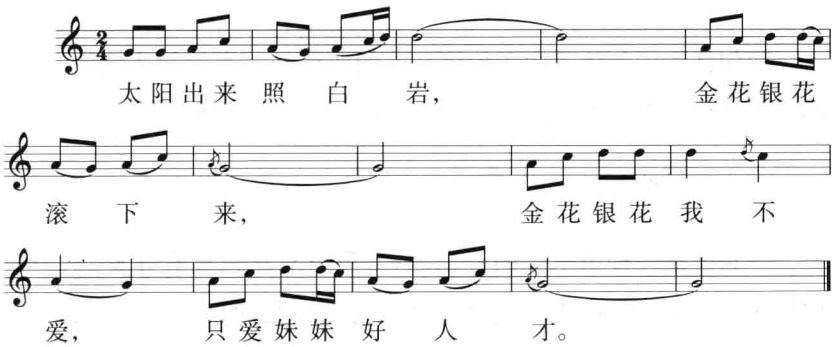
指的是由4个乐句构成的单乐段曲体结构。四句体主要用于声乐，七言或者五言绝句体诗歌与四句体音乐结构有直接的联系。四句体的4个乐句之间形成的是“起承转合”的逻辑序列：第一句为起始句，呈示的是乐曲的基本乐思；第二句是承续句，承接第一句的基本乐思，并做进一步的延续发展；第三句是转折句，设置了新的乐思，与第一、第二句呈示的乐思形成形态上的对比，或者乐思上的并列、并置；第四句是合成句，将前3句形成的两个对比或并置乐思作收拢性的归纳、总结。

如贵州民歌《太阳出来照白岩》就是一首比较典型的四句体山歌：

谱例59

太阳出来照白岩

贵州民歌



在现存的音乐作品中，有些四句体结构看不出“起承转合”的特点，更像是两个上下句结构的连缀，因此，有些学者提出两句体才是最主要的句式结构，四句体是两句体的连缀和衍展。但是，由于“起承转合”所体现的是与两句体不一样的哲学思维，应该是独立的句体结构，至于非“起承转合”的四句体，确实可以作为两个两句体的连缀，只有

“起承转合”式的四句体才是真正的四句体。

与两句体有所不同的是,四句体的音乐结构通常已经是一个定型化的音乐作品,具有完整的乐思,更多的时候是作为独立存在的音乐作品看待,所以一般不再作为一个音乐材料再作扩充式的发展。民歌中的小调和南方地区的山歌多用四句体的结构。

中国传统音乐在发展的过程中,许多四句体的山歌、小调逐渐演变为格式化的曲牌,成为填词的音乐框架或范式。如果说两句体结构最终导致了板腔体音乐体制的话,那么,四句体结构则最终发展为曲牌体音乐体制,板腔体音乐和曲牌体音乐也是对说唱音乐和戏曲音乐体制的概括。

第三节　多样化的句体结构

两句体和四句体是中国传统音乐的两种最基本的句式结构,其他的句式结构可以看做是这两种句式结构的扩充或衍展。

一、一句体

一句体是一种单乐思的音乐结构,没有对比也没有并置,只是一种陈述性的表达。由于一句体的曲调总是反复使用,唱多段的歌词,而且歌词通常是对仗式的两句体,因而在实际音响效果上,一句体的音乐结构也成了第二句重复第一句的两句体。从音乐的思维上来看,重复的两句体所寻求的不是矛盾的对立,而是两个不同(歌词)方面的归一。所以,一句体事实上是并置式的两句体,既然并置的结果就是对“归一”的强调,两句曲调完全一样也就顺理成章了。如山西民歌《楼上点灯》:

谱例 60

楼 上 点 灯[1]

（土家族哭嫁歌）

1. 楼 上(哪 个)点 灯 (攸 攸) 楼 下 光。
2. 楼 下(哪 个)大 姐 (攸 攸) 开 笼 箱。

一句体音乐结构既可以看做是并置式两句体的简化，同时也可以看做是两句体的初起。一句体音乐结构不仅在汉族地区有所分布，藏族、土家族地区的“哭嫁歌”也都是一句体的结构。

二、三句体

三句体音乐结构是两句体结构的补充扩展，没有普遍的句体结构意义。三句体的第一句是陈述性的，第二句通常与第一句在节奏、调性或者旋法上形成对比；第二句的终止一般比较急促，造成比较大的不稳定，同时也给第三句的出现提供了强烈的发展需求；第三句从乐思上来看，是延续了第二句不稳定的趋势，并使不稳定趋向于稳定，具有补充终止的意味。如四川南坪小调《采花》：

谱例 61

采 花[2]

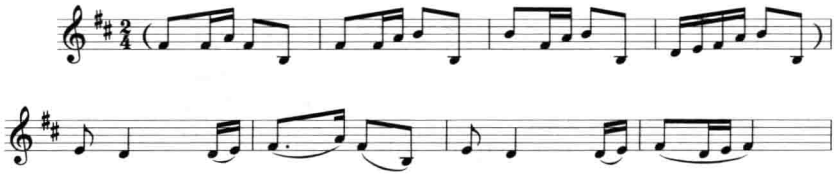
中速稍快 四川南坪小调

① 乔建中：《两句体的旋律类型简论》（《音乐研究》2003 年 9 月，第 3 期。）

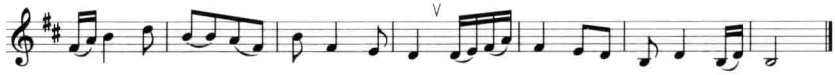
② 乔建中：《中国经典民歌鉴赏指南》（上）第 327 页，上海音乐出版社 2002 年版。

采　　花[2]

中速稍快　　四川南坪小调



1.正 月 里 采 花 无(哟) 花 采,
2.三 月 里 桃 花 红(哟) 似 海,
3.五 月 里 石 榴 尖(哟) 对 尖,
4.七 月 里 谷 米 造(哟) 成 酒,
5.九 月 里 菊 花 怀(哟) 里 揣,
6.冬 月 里 腊 月 无(哟) 花 采,



1.二 月 间 采 花 花(哟)正 开,二 月 间 采花 花(哟)正 开。
2.四 月 间 葡 萄 架(哟)上 开,四 月 间 葡萄 架(哟)上 开。
3.六 月 里 芍 药 赛(哟)牡 丹,六 月 里 芍药 赛(哟)牡 丹。
4.八 月 间 闻 着 桂(哟)花 香,八 月 间 闻着 桂(哟)花 香。
5.十 月 间 松 柏 人(哟)人 爱,十 月 间 松柏 人(哟)人 爱。
6.霜 打 的 梅 花 偏(哟)自 开,霜 打 的 梅花 偏(哟)自 开。

三句体打破了两句体的均衡,体现出非对称的结构美。

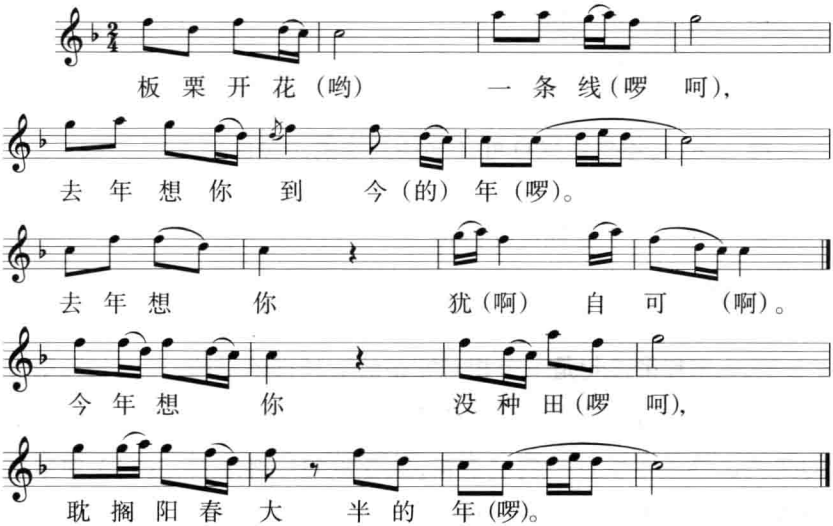
三、五句体

五句体是从四句体派生出来的一种非对称句式结构,五句体民歌在民间又称“五句子”,五句子民歌的曲调结构是有歌词的五句体所决定的,五句体民歌的五句歌词通常都是实词内容的,通常具有幽默风趣的特点。如湖南民歌《板栗开花一条线》:

谱例 62

板栗开花一条线[1]

湖南民歌



五句子民歌《板栗开花一条线》的第一句,作为起始句具有陈述性的意味。第二句可以看做是承续句,承接了第一句的乐思。第三句具有转折句的特点,节奏和音域都有较大的变化,与第一、第二句形成一定程度的对比。第四句有合成句的特点,音乐材料基本是第一句的重复,但有保留了第三句休止节奏的特点。按说到第四句为止,已经是一个比较典型的"起承转合"四句体结构了,但是第四句的落音没有明显的终止感,乐曲还处于不稳定的发展状态,这就为第五句的出现提供了必要性。第五句基本上重复了第二句的材料,落音在主音上,具有完满的收束感,可以看做是第四句的补充终止句。

---

① 童忠良等著:《中国传统乐学》第 228—229 页,福建教育出版社 2004 年版。

但是，从《板栗开花一条线》五句歌词的内容逻辑来说，又可以将其看做是两个上下句结构的连缀，中间穿插了一句过渡性句子：

第一句：板栗开花一条线，
第二句：去年想你到今年。

第三句：去年想你犹自可，（穿插其中的过渡性句子）

第四句：今年想你没种田，
第五句：耽搁阳春大半年。

第一句和第二句是一个相对完整的对仗性的结构，第四句和第五句也是一个相对完整的对仗性结构。耐人寻味地是，这首五句子民歌的曲调也体现了歌词的内容逻辑，从音乐的形态来看，五句旋律依次是 $A-B-C-A^1-B^1$，所以，这个五句子也可以看做是中间带有插句的两个上下句体连缀的曲体结构。

第二章　曲牌结构

曲牌既是中国传统音乐特有的音乐作品又是中国传统音乐作品的构成单位，固定成曲的格式化曲牌音乐在声乐中可以重复使用，成为无数多样的歌词旋律；众多曲牌还可以作为构成音乐作品的单位连缀成一个更大规模的音乐格式，成为长篇歌词的旋律。曲牌在器乐中既可以作为完全独立的作品演奏，也可以作为一个大型套曲作品的组成部分，还可以将其作为音乐构成的基本材料，给予节奏、曲调或板式的变化，构成一个更大型的音乐作品。所以，在中国传统音乐中，“曲牌既是凝固的，又是流动的；既是规范的，又是可变的；既是成品、精品，又是‘模坯’、‘素材’；既连接着遥远的‘过去’，又时时溶解着‘现在’；既是它自己，又不断在‘异化’；既是一种象征、标签、符号，又潜藏着炽烈、火热的感情。作为一种载体，它所熔铸的中国人独特的音乐观、审美观

和思维方法是极其丰富的”。①

第一节　曲　牌

一、曲牌历史概述

关于曲牌生成与发展的历史，乔建中在《曲牌论》②中将其划分为非曲牌期、雏形期、成熟期、嬗变期等4个历史阶段。由于曲牌的历史从孕育到嬗变长达数千年，而不同时期的曲牌又有不同的特点，本书根据曲牌的特点将其分为孕育、形成、发展、兴盛、嬗变等5个历史阶段。

1.“采诗入乐”的孕育期

曲牌的孕育期是一个漫长的历史过程，它的源头同时也就是中国传统音乐的源头。孕育期的下限大约在隋末唐初之间。在孕育期的漫长历史阶段，歌唱活动主要是“感发为歌，声律从之”的方式，如王灼《碧鸡漫志》所描述的“古人初不定声律，因所感发为歌，而声律从之，唐虞禅代以来是也，余波至西汉末未始绝也”。可见，这个时期歌曲的歌词是占主导地位的，有了歌词以后，依据歌词的自然节奏和歌词语音的自然调值走向，夸张地诵唱出来就成为歌曲了。就像《乐府诗集·新乐府辞序》所记载的“至武帝，乃立乐府，采诗夜诵，有赵、代、秦、楚之讴，则采歌谣、被声乐，其来盖亦远矣”。先采诗，然后再加上曲调歌唱，应该是可信的记载。因为采收到的歌谣只能把它的词记下

---

① 乔建中：《土地与歌》第213页，山东文艺出版社1998年版。

② 《曲牌论》是乔建中所著论文集《土地与歌》收录的一篇具有代表性的论文。

来，当时的条件下是无法把歌谣的曲调同时也记下来的，春秋时期的“诗经”也是用这种方法先采集到歌词，至于后来可以把诗经唱出来、并用乐器把它的旋律演奏出来的曲调一定是后加的，而不是原来采诗时的原样。因此，当时歌曲的曲调是后起的、不固定的，具有即兴随意的性质。

2.“倚声填词”的形成期

曲牌的形成期始于隋、唐终于金、宋。隋、唐时期，随着国家的统一，各民族间的交往日益频繁，不同民族的融合程度不断加深，东、西、南、北各地分别出现了一些人们耳熟能详的定型化的曲调，这些曲调当时称之为“曲子”，这些篇幅很小，便于记忆的曲子便随之流传开来。当时的一些文人十分喜爱这些曲子，便尝试着根据这些曲子的结构和旋法特点，配上适当的词句，使之能够歌唱。曲与词的结合形成了新的歌曲形式，人们把这种歌曲的曲调仍然称作“曲子”，而根据曲子所配写的词语则称为“曲子词”。由于这些“曲子”本来就深受人们的喜爱，并且已经广为流传，填上“曲子词”以后，这些曲子就如同插上了语言文学的翅膀，更方便记忆和流传，于是，这种新的歌曲形式蔚然成风，填写曲子词也成为文人的一种时尚，以至晚唐和北宋时期，曲子词渐渐脱离了曲子，成为一种新的文学体裁——“词”。这种以长短句为特点的新文学体裁“词”，有别于以等长句为规则的“诗”，虽然曲子词出现在唐代，但是在以“诗”为主导的唐代，曲子词还没有取得“诗”的主流文学的地位，这种情况到了宋代发生了质的飞跃，曲子词正式以“词”的称谓成为宋代文学的代表体裁，“宋词”跻身到可以与“唐诗”并列的文学地位。

唐代的曲子配写上曲子词成为新的歌曲形式以后，这些歌曲就需要有个名称将其固定下来和表述出来，当这些歌曲各自有了自己的歌

名以后，曲牌的概念也就产生了，所谓曲牌也就是这些新式歌曲的歌名而已。

据考证，隋唐时期社会上广为流传的“曲子”主要有5个方面的来源：

第一，汉代的“相和歌”和“相和大曲”。据《乐府古题要解》解释：“乐府相和歌，并汉世街陌讴谣之词。”可见“相和歌”原本是汉代北方各地流行的民歌统称。汉代的民歌大致有3类：一是“徒歌”；二是“但歌”；三是“相和歌”。“徒歌”是原始民歌，没有伴唱，也没有伴奏，只是一个人的清唱。“但歌”是在徒歌一人清唱的基础上，加上了三人伴唱的歌曲形式。相和歌是在但歌的基础上进一步发展，由一人独唱，众人用管弦乐器伴奏的艺术歌曲形式。亦即《晋书·乐志》所记载的“丝竹更相和，执节者歌”的声乐表演形式。相和歌进一步发展，将歌、乐、舞融为一体，演化成大型的歌舞表演形式，即汉代的相和大曲。汉代的三类歌曲，有的流传下来，有的作为后来相和大曲的音乐材料保留了下来，它们和相和大曲的部分作品一道，流传到隋、唐，其中的一些曲调演变成了“曲子”。

第二，南方的“吴歌”。东晋时期，以南方建业（南京）为中心的南方地区流传着一些民歌，随着隋、唐全国的统一，其中的一些精品歌曲流传到了全国。东晋时期的南方民歌当时叫做“吴歌”，初起的时候，吴歌是没有伴奏的清唱歌曲，广为流传以后，经职业艺人的加工改造，加上了管弦乐器的伴奏，曲调与当地方言结合，具有委婉柔和的风格。如《晋书·乐志》记载：“吴歌杂曲，并出江南，东晋以来，稍有增广。其始皆徒歌，既而被之管弦。盖自永嘉渡江之后，下及梁陈，咸都建业，吴声歌曲，起于此也。”吴歌于隋唐时期传入北方地区以后，其方言性的歌词已不再适应异地他乡，所以，吴歌流传的应

是它的曲调，吴歌的曲调也就这样成为了唐代的“曲子”。

第三，楚地的“西曲”。几乎与吴歌同时代的六朝时期，以江陵为中心的两湖、豫南、川东等旧楚故地出现了一种与吴歌委婉柔和风格相对应的率直遒劲风格的民歌。这类民歌后来叫做“西曲”，如宋代郭茂倩《乐府诗集》记载：“西曲歌出于荆、郢、樊、邓之间，而其声节松和与吴歌亦异，故因其方俗而谓之西曲云。”西曲同吴歌一样，其中的一部分隋唐时期演化为“曲子”。

第四，西域的“胡乐”。东晋后期，西域的一些能歌善舞的少数民族入主中原，这些少数民族的音乐也随之传入内地。如《旧唐书·音乐志》记载：“自周隋以来，管弦杂曲将数百曲多用西凉（甘肃一带）乐，鼓舞曲多用龟兹（新疆库车一带）乐。”西域少数民族的器乐和歌舞音乐的一部分，隋唐时期也逐渐演变为“曲子”。

第五，地方的民歌。隋唐时期，各地出现了许多与当时、当地生活密切联系的民歌或者民间歌舞，如唐代刘禹锡在《竹枝词·序》所说：“余来建平（四川巫山县），里中儿联歌《竹枝》，吹短笛、击鼓以赴节。歌者扬袂睢舞，以曲多为贤。”宋代王灼《碧鸡漫志》卷五引《文酒清话》记载唐德宗年间艺人演唱民歌的情况：“倡优作褴褛数妇人，抱男女筐筥，歌《麦秀两歧》之曲，叙其拾麦勤苦之由。”各地出现的一些富有生活气息的民歌和歌舞经艺人加工后流入城镇，广为流传之中，有些也渐渐演变为只剩下曲调的“曲子”。

唐代社会上流行的曲子，配写上曲子词以后形成的新的歌曲形式通常都需要有个歌名，以便把某歌曲的音乐形态和相对应的歌词格式固定下来，这些歌曲以及这些歌曲的歌名亦即后来所说的曲牌。当时对曲牌的命名大约有3种方式：第一种是根据歌词中的起始歌词或核心词、特征词等命名的，如《清平乐》、《竹枝》、《杨柳

枝》、《忆江南》等;第二种是根据曲子的音乐特点命名的,如《节节高》、《双声子》、《急板令》、《倒垂簾》、《浪淘沙》等;第三种是根据曲子的地方或民族来源命名,如《菩萨蛮》、《羌心怨》、《赞普子》、《伊州》、《梁州》、《唐兀歹》、《者刺古》等;第四种是根据曲子的情感、情景内容命名的,如《万年欢》、《渔歌子》、《欸乃曲》、《文淑子》、《女冠子》等。但是,曲牌的名称在更多的情况下与曲子和曲子词没有直接的关系,曲牌名只是一种音乐形态和歌词格式的符号而已,切不可根据曲牌名称望文生义。

在"倚声填词"的形成期,曲牌的曲子是歌曲的结构格式依据,严格按照曲子的结构填写曲子词,某些原本有词的曲子,如吴歌、西曲、但歌,除了要将原来的五言、七言填上实词以外,对于原曲的衬词、帮腔也要填补上实义的歌词。这样,原来的五言、七言格律诗的格式就不能适应曲子的音乐结构要求,于是,顺应音乐结构的长短句曲子词就应运而生了。

3."词曲并立"的发展期

曲牌的发展期贯穿于北、南两宋,曲牌发展期的标志就是"词曲并立"。

北宋时期,生产力水平有了较大的提高,手工业和商业的发展速度较快,出现了许多大中城市,市民阶层随之壮大,城市经济和文化相对比较发达。宋代音乐文化的中心首次由宫廷下移到了民间,唐代宫廷燕乐为音乐主导的状况,到了宋代转化为民间俗乐为主导,音乐的专业化和职业化日益普遍,大都市出现了"勾栏"这样的商业性音乐表演场所。勾栏艺人的音乐表演技术甚至超过了宫廷里的职业乐工,歌曲演唱成为勾栏里的重要演出内容,开始出现把几个曲牌歌曲连缀成一个套曲,用以演唱一个完整的故事,出现了

歌舞音乐向叙事音乐的转化，以诸宫调为代表的说唱音乐一时成为社会时尚。

唐代的曲子到了宋代已经成为歌曲的主要形式，唐代的曲子词至宋代已经发展为一种独立的文学新体裁——“词”。宋代词人的填词能力达到了历史的最高水平，以至于文学史上把“词”这种体裁直接称为“宋词”。唐代曲子词是严格按照曲子的结构填词的，亦即“倚声填词”；到了宋代，词的格式由曲牌的名称将其固定下来，一个个曲牌成为一个个词句字数、句数、平仄、用韵等规定的样式。曲牌由唐代的音乐概念转变为宋代文学和音乐共有的概念，宋代词人填词时，甚至可以不必知道某曲牌的音乐是什么，而只要知道某曲牌的词格规定就可以写出一首完全意义的宋词了。曲牌的词，在宋代获得了独立的艺术品格，成为独立的文学形式，而不再是音乐附着物。

在宋代曲牌的歌词获得独立的艺术品格的同时，曲牌的音乐也同时提升了自己的艺术品格，主要表现在以下3个方面：

第一，出现了作曲思维的萌芽。宋代的曲牌音乐不像唐代拘泥于曲子的原有结构形态，曲牌音乐已经有了自己独立的乐思，当乐思发展与原有曲调产生矛盾时，曲调可以突破原有的格式，建立自己的新格式。突破原有曲调结构直至创制新曲的主要方法主要有“减字”、“偷声”、“摊破”、“犯调”、“自度曲”，等等。

“减字”就是在原词格句法中减去几个字。如曲牌《木兰花》减字以后就成为《减字木兰花》，表面上看，减字是词格和句法的变化，实际上则是曲牌音乐的乐思发展，需要缩减一部分音乐材料，词格上的减字就是为了顺应乐思发展的这种要求。

“偷声”就是在原词格句法中增加几个字。如曲牌《红绣鞋》增加

几个字以后,就成为《添字红绣鞋》,表面上看,添字是词格和句法的变化,实际上则是曲牌音乐的乐思发展需要增添一部分音乐材料,词格上的添字也是为了顺应乐思发展的要求。

"摊破"的"摊"就是摊开,指的是字数有所增加,摊破的"破"就是破裂,指的是把一个句子破开为两个句子。如曲牌《清江引》,摊破以后就成为《摊破清江引》。同理,表面上看,摊破是词格和句法的变化,实际上则是曲牌音乐的乐思发展需要增添一部分音乐材料,改变音乐的句式结构,词格上的摊破也是为了顺应乐思发展的要求。

"犯调"就是"把属于几个不同词牌的乐句连接综合,形成一个新集曲,或者是转调式"。①

"自度曲"就是个人创制新曲。减字、偷声、摊破、犯调等手法的背后就是对现成音乐进行改编的方法,已经初步具有创制新曲的意味。到了南宋时期,以南宋著名词人姜夔为代表,综合运用了各种手法,创制出新的曲调,他自己把这种创制的曲调称为"自度曲",顾名思义就是自己揣度思考创制的新曲。自度曲的出现,意味着曲牌音乐出现了作曲的萌芽,开始具备了独立的音乐艺术品格。

第二,出现了多个曲牌连缀的新曲体。宋代曲牌因职业化和商业化其音乐性逐渐增强,歌唱的技术和伴奏的艺术性也不断发展,有些曲牌音乐发展为当时的艺术歌曲在勾栏、酒楼等音乐表演场所传唱,并且出现了若干个曲牌连缀的新的曲牌结构。曲牌连缀主要有"唱赚"和"诸宫调"两种形式。

"唱赚"是北宋时期盛行的一种新的艺术歌曲形式,用笛、鼓、板等乐器伴奏,由歌唱者自击鼓、板。唱赚的曲体比单个的曲牌大,通常有

---

① 傅雪漪:《九宫大成南北词宫谱选译》第3页,人民音乐出版社1991年版。

几个曲牌连缀而成。唱赚的曲体有缠令和缠达两种：缠令指的是前面有引子，后面有尾声，中间若干曲牌连接而成的曲体结构；缠达指的是引子后面由两个曲牌轮流反复，后面没有尾声的曲体结构。

“诸宫调”是有说、有唱、有器乐伴奏的综合性说唱表演艺术，据记载它是北宋时期勾栏艺人孔三传的首创。诸宫调因突破了一个曲牌一个宫调的界线，唱段由几个宫调的几个曲牌构成，故名“诸宫调”。诸宫调的出现，使曲牌音乐表现性和曲牌音乐的内容都有了较大的拓展，诸宫调里的曲牌不再是抒情应景之作，而是可以用来说唱一个具有完整情节的长篇故事。诸宫调的曲体结构形式主要有5种：

1）单一曲牌或者单一曲牌的反复。

2）单一曲牌的反复，加尾声。

3）以单一曲牌的反复为主体，中间插入若干其他曲牌，并加尾声，如A－B－A－C－A－D－A－E－尾声。

4）缠令和缠达。

5）诸种曲体结构的混合，或者在两个曲牌之间插入缠达。

自度曲、唱赚特别是诸宫调的出现，既使曲牌的词文学品格独立起来，也使曲牌的音乐具有了独立的艺术品格，进入了词曲并立的曲牌成熟期。

4.“由曲入戏”的兴盛期

曲牌音乐的兴盛期起于元代终于明代，曲牌兴盛期的标志就是曲牌的数量剧增，曲牌成为戏曲音乐的主体，曲牌由歌曲音乐转为戏曲音乐。元、明期间，曲牌音乐继承了两宋唱赚、诸宫调的说唱化和叙事化的发展趋势。

元代的曲牌音乐更加重了音乐性的发展。曲牌音乐出现了小令、套数、杂剧3个发展方向。

“小令”又称“叶儿”，是以独立成篇的只曲形式出现的曲牌，小令的音乐丰富多彩，有一部分是宋代曲牌音乐的遗存，更多的是在各地的“俗谣俚曲”的基础上发展起来的。如王骥德在《曲律》中所说的：“渠所谓小令，盖井市所唱小曲也”。小曲的音乐形式短小精悍，结构灵活，乐汇或乐节长短不一，其不对称性和非规整性远远超过了唐代的曲子和宋代的词调曲牌。所以，为小令填写的歌词，长短句的结构得到强调。如张养浩的《山坡羊·潼关怀古》：

山坡羊·潼关怀古

峰峦如聚、波涛如怒、山河表里潼关路，
望西都，意踌躇，伤心秦汉经行处，宫阙万里都成了土。
兴，百姓苦；亡，百姓苦。

元代小令的艺术成就最高，数量也最多；元代小令的音乐结构具有相当的独立性和前提性，以至有些小令的歌词填上去以后歌词显得局促，而曲调却十分别致。如元代康进之填词的《上京马》①：

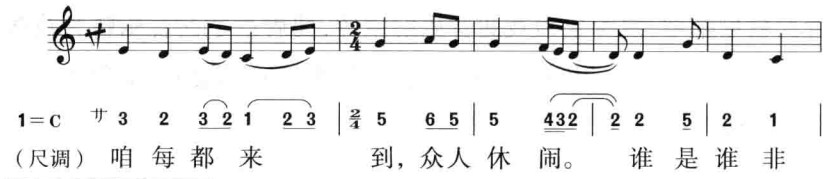
谱例 63

李 逵 负 荆

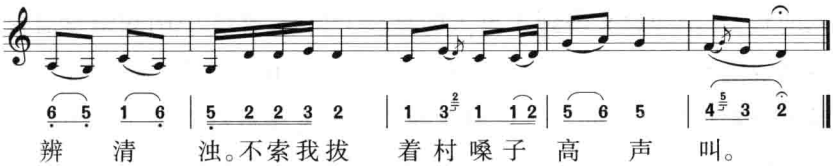
上 京 马

《九宫大成》卷五
仙 吕 调 只 曲
〔上京马〕

［元］康进之作



① 傅雪漪：《九宫大成南北词宫谱选译》第 103 页，人民音乐出版社 1991 年版。



“套数”又称套曲或散套，是由同宫调的数支只曲连接而成的组曲形式。元代的套数是宋代曲牌连缀的唱赚和诸宫调继承与发展。元代的套数在音乐上更加重视宫调统一的规范性，在唱词内容上，叙述的故事情节集中，语言精练风趣，更加注意音乐形式同歌词内容的统一。

“杂剧”产生于宋、金时期，元代的杂剧不仅继承了宋、金杂剧的传统，而且把杂剧艺术推上了历史最高峰。元杂剧音乐的主要特点就是：一本四折，一折一宫。每折由同宫调的若干曲牌连缀成套曲，而且这个套曲必须是由一个演员歌唱到底的。在一人演唱一折一套的曲牌中只用同一宫调的曲牌，对于形成完整的唱腔体系和体现角色人物个性具有重要意义；同时，也初步形成了把不同曲牌音乐连缀成完整套曲的方法规范。调高的统一，不仅有利于唱腔结构与风格的统一，而且也方便伴奏，使得唱腔音乐、演唱、伴奏有机地融汇成一个整体。

明代的曲牌音乐由元代的套数和杂剧音乐发展为南戏和昆曲音乐的主要形式，并以昆曲为标志，完成了曲牌的音乐由歌曲音乐向戏曲音乐的转化。

“南戏”是杂剧与昆曲之间的重要表演形式，也是中国古代戏剧由“剧”而“戏”，由“戏”而“曲”，最终发展为现代戏曲的中间环节。在宋、金杂剧的“剧”的时代，剧情是人们关注的中心环节；在元杂剧和南戏的“戏”的时代，表演的意义得到更大的重视；在南戏和昆曲的“曲”

的时代,音乐的意义得到了更大的重视。但是,作为中国戏剧发展极其重要的环节“南戏”,它究竟是一个剧种还是南方诸多戏剧品种的总称至今都还是一个问题。从南戏称谓的演变中或许有助于这个问题的研究。

首先,“南戏”不是原称而是后称。南戏的原称是“温州杂剧”,把“南戏”称作“温州杂剧”始见于明中叶祝允明(1460—1526)所著《猥谈》:“南戏出于宣和(1119—1125)之后,南渡之际,谓之温州杂剧。予见旧牒,其时有赵闳夫榜禁,颇述名目,如《赵贞女蔡二郎》等,亦不甚多。”稍后的徐渭在《南词叙录》里也说:“南戏始于宋光宗朝,永嘉人所作《赵贞女》、《王魁》二种实首之。”接着又补充说:“或云宣和间已滥觞,其盛行则自南渡,号曰永嘉杂剧。”从祝允明、徐渭的记载中可见,南戏出现在北宋宣和盛行于南宋光宗年间,然而“南戏”这个称谓却并不见两宋文献记载,目前所见最早使用“南戏”一词的是成书于元至正乙未十五年(1355)夏庭芝撰著的《青楼集》:“龙楼景、丹墀秀皆金门高之女也,俱有姿色,专工南戏,龙则梁尘暗籁,丹则骊珠宛转。后有芙蓉秀者,婺州人。戏曲小令不在二美之下,且能杂剧,尤为出类拔萃云。”在《青楼集》中,“杂剧”与“南戏”是并列使用的概念,元代的南戏主要是南方戏曲艺人表演的品种,并主要流传在南方地区,杂剧主要在北方流传,但是南方也有杂剧的流行,像芙蓉秀这样的艺妓不仅专攻南戏,由于“且能杂剧”更使之出类拔萃。从这些材料来看,南戏在14世纪中叶才有具体的记载,尽管这些文献都说南戏始于12世纪20年代的北宋,并在稍后的南宋盛行,但唯独不见宋人自己说“南戏”的事。可见,所谓“南戏”的称谓本非原称而是后称。

其次,南戏不是自称而是他称。从现有文献上看不到两宋有关

南戏的记载，所以南戏不大可能是宋代艺人的自称；从《青楼集》的记载来看，元代的南戏已经是当时的他称了，夏庭芝在描述3个南方艺妓龙楼景、丹墀秀、芙蓉秀的艺术个性时，称前“二美”专攻南戏，龙楼景的歌唱有“梁尘暗籁”之功效，丹墀秀的歌唱则“骊珠宛转”；而婺州人氏芙蓉秀不仅戏曲（南戏）不在二美之下，由于且能杂剧，尤为出类拔萃。在夏庭芝笔下，南戏与杂剧是当时并行戏曲形式，有的艺妓专攻一项，有的艺妓则二项俱能。夏庭芝在《青楼集》里记述了元大都、金陵、维扬、武昌以及山东、江浙、湖广等地的歌妓、艺人110余人的事迹及她们在杂剧、院本、南戏、嘌唱、说话、诸宫调、舞蹈、器乐方面的才能，夏庭芝笔下的女子大多数是他同时代的人，也有的是年长于他的老艺人，这些人夏庭芝几乎都有过直接的访谈，如杂剧艺人翠荷秀，夏庭芝就说：“余见其年已七旬，鬓发如雪，两手指甲皆长尺余焉”。可见翠荷秀的主要活动年代应该是宋末元初年间的，可见南戏在元代已经是一种他称了，其踪迹从元代寻找或许比较容易一些。

再次，南戏不是特称而是泛称。在考证南戏渊源的时候，通常是把南戏作为一个剧种看待的，这就把南戏作为一个特称了。如被视为南戏滥觞的永嘉杂剧，宋代人就称之为“永嘉戏曲”，其态度是蔑视和贬低的。如宋元年间，江西南丰人刘埙就在其撰著的《水云村稿·词人吴用章传》中说：“至咸淳（1265—1274），永嘉戏曲出，泼少年化之，而后淫哇盛、正音歇”（见洛地《戏曲与浙江·第一章·戏文》）。“这是迄今所见有关南戏的最早的一条材料，它说的是南宋咸淳间江西南丰的情况。南戏在永嘉产生的年代，应远于在此之前。至于南戏这种戏曲形态，是否只出现在永嘉（温州），在浙、闽的其他地区是否也有同样形态的戏曲艺术产生，因缺乏明确的文献记载，还属戏曲史研究者

调查、探讨的问题。”①但是，将南戏作为特称，并将其视为一个剧种，至少存在逻辑上的问题：第一，将南戏视为一个剧种以后，它的上位属概念难以确立，也就是说南戏是“中国戏剧”大类的一个种呢还是“杂剧”大类的一个种？第二，将南戏视为一个剧种以后，它的同位种概念难以罗列，也就是与南戏同种的其他剧种还有哪些呢？至于同南戏时间接近、形态相似的浙江婺剧、福建莆仙戏、梨园戏等剧种虽然被理解为“南戏的形式之一”，但毕竟是受永嘉杂剧影响后的产物，充其量是南戏的下属概念，南戏究竟是什么模样也就真的成了问题。如果抛开南戏是一个剧种的思维定式，而将其视为宋、金杂剧的南方民俗形式或许有利于问题的解决。从现有的文献材料来看，被视为南戏滥觞的温州杂剧同一般意义上的宋杂剧在形态上没有质的区别，充其量二者无非有着语言上的俗、雅，唱腔上的南、北不同而已。可以做这样的假设：南戏并非一个剧种，南戏是用南方方言、南方音乐表演的杂剧，南宋时的永嘉杂剧是其开端，迅即在江南地区流传，由浙江扩展到江苏、安徽、福建、江西诸省；南戏也因此成为南方诸省新兴地方民间戏曲的泛称。

相比杂剧，南戏的一本戏，不再限于四折的规定，一折之中也不再限于一个宫调，同时也不限于主要角色一人独唱到底，根据需要其他角色也有唱腔的安排，扩大了音乐的使用，强调了音乐的意义。这些变化，使得南戏艺人可以更加灵活自由地选择和使用曲牌，可以根据人物性格刻画的需要，选择曲牌和曲牌联套的方法，不仅使曲牌音乐加强了独立的品格，而且使联套的一组曲牌具有了整体性音乐性格或音乐形象，曲牌开始由单个的只曲演化为一段唱腔的构

① 余从、周育德、金水：《中国戏曲史略》第63页，人民音乐出版社2003年版。

成材料。

在杂剧和南戏的共同影响下，元代后期南方地区先后兴起了“海盐腔”、“余姚腔”、“昆山腔”、“弋阳腔”等所谓“四大声腔”。明万历年间，盲艺人魏良辅对昆山腔进行了改造，使之成为“调用水磨，拍捱冷板，声则平上去入只婉协，字则头腹尾音之毕匀。功深熔琢，气无烟火，启口轻圆，收音纯细”（沈宠绥：《度曲须知》）①的昆曲。

经魏良辅改造后的昆曲，吸收了其他声腔的优点，把当时北方地区曲牌和南方地区的曲牌综合在一起，实行“南北合套”，极大地扩充了音乐材料；用“赠板”的方式把原来一板三眼的板眼单位扩大为一板七眼，创造了使昆曲的唱腔音乐更加委婉曲折、舒缓优美的“水磨腔”；将各种曲牌音乐材料放置在一板七眼水磨腔音乐范式里，再根据歌词调值的自然走向，对原来的曲牌音乐进行相应的展开、变化。经过板眼轨范后的各种曲牌音乐，速度、节拍、节奏、旋法的风格渐趋统一，同时也使得昆曲具有巨大的包容性，它不仅把南北曲融为一体，还把唐宋的词调音乐、说唱音乐、时兴小调等所有的曲牌音乐收拢在一处，使之成为“集历代声乐艺术之大成的剧种”②。昆曲音乐动摇了曲牌音乐的独立性，在昆曲音乐中，一个个曲牌音乐只是其构成的原材料，特别是经过板眼的轨范，曲牌只曲音乐的个性被降到了最低限度。

5.“板式曲牌”的嬗变期

曲牌的嬗变期指的是自明末清初兴起的梆子腔音乐与曲牌音乐

---

① 转引自金文达：《中国古代音乐史》第543—543页，人民音乐出版社1994年版。

② 金文达：《中国古代音乐史》第546页，人民音乐出版社1994年版。

交融，产生了板式化的曲牌音乐，宋元时期流传下来的曲牌音乐已经很少作为单个只曲传唱，逐渐演化为戏曲音乐、说唱音乐和器乐的基本材料；同时，明清时期各地民歌兴起，许多民歌的曲调作为所谓的“时调”流传全国，从而出现大量新的“曲牌音乐”，民歌曲调与曲牌音乐的界线趋于模糊。

（1）曲牌音乐的板式化

明代的昆曲音乐几乎使当时存世的所有曲牌音乐归为一处，融为一体；但是，曲牌作为只曲的形态还是基本保留下来了。明末清初，以秦腔为代表的梆子腔戏曲声腔形式由北而南，由西渐东，日趋兴盛。相比曲牌连缀体式的昆曲，梆子腔音乐的最大特点就是将一个上下句结构的音乐材料给予不同板式的变化和发展，最终形成所谓的板腔体唱腔体式。梆子腔板腔体式的音乐除了上下句结构的基本材料之外，也使用一些曲牌音乐材料，特别是在过场音乐或身段表演音乐中使用了大量的器乐曲牌。板腔体音乐中的曲牌音乐，有时也会随着板式的变化而有所变化，曲牌音乐的板式变化方式，随着板腔体式的戏曲音乐、说唱音乐的南传东移，对曲牌体式的戏曲音乐和说唱音乐产生了重大影响，出现了曲牌音乐板腔变化发展的新体式，在板腔体式的皮黄腔基础上，广泛吸收昆曲音乐成就的京剧应运而生。属于板腔体式的京剧音乐中同时又使用了大量的曲牌，京剧音乐中的曲牌不再只限于过场和身段表演，唱腔音乐也使用了一些曲牌音乐，唱腔中的曲牌音乐纳入板腔体式的规范，京剧音乐的成功经验，被各地兴起的地方小戏吸收借鉴，特别是南方歌舞类曲牌体的地方戏，如黄梅戏、花鼓戏、采茶戏等等，都不同程度地用板腔法对所使用的曲牌给予规范、固定，相继形成了板式化的曲牌体式。

(2)山歌小调的曲牌化

明清之际,在曲牌音乐不断板式化、戏曲化的同时,各地出现了数量众多的山歌、小调、小曲,其中的一些精品流传到全国各地,成为当时的时兴之调,亦即“时调”。一方面,时调的歌词相对比较稳定,歌词和音乐的关系比较固定;另一方面,时调的歌词和曲牌的词一样,也会随着时代的发展变化不断被重新填词。时调被重新填词以后,也就成为新的“曲牌”,如《茉莉花》、《绣荷包》、《八段锦》、《孟姜女》等。时调的歌词格式不再像宋词和元曲那样形式活泼、思想隽永,人们对时调的关注、兴趣和喜爱多集中在音乐上,一首时调之所以广为流传主要不在它的歌词而在它的曲调。时调的曲调还可以单独作为器乐曲演奏,当时调成为器乐曲时,意味着时调已经成为完全意义的曲牌了。时调成为新的曲牌以后,曲牌的内涵也发生了较大的变化:第一,“新曲牌”(时调)的曲调没有固定的曲名或牌名,当这个曲调被重新填词以后,歌名随新的歌词重新命名,所以,曲调基本相同,歌词不同、歌名不同的所谓“变体”民歌大量出现。第二,“新曲牌”的歌词也没有固定的句式规定,为新曲牌(时调)填词通常不是为了写歌词而是为了唱这个新曲调。“新曲牌”(时调)音乐的地位上升了,而文学的地位下降了。

二、曲牌的定义

曲牌是中国传统音乐特有的现象,说唱、戏曲、器乐、歌舞、民歌等各种音乐门类中都有曲牌的身影,然而,究竟什么是曲牌?历代学者给出的定义或解释却不尽一致。

明代王骥德在《曲律》中说,曲牌就是“曲之调名,今俗称牌名”。明代的俗称一直到今天还在沿用,当代民间吹打艺人就把他们演奏的曲牌称为“牌子”,而牌子的名称也就是曲牌了。

《中国音乐词典》对曲牌进行了详细的解释，认为曲牌就是“南北曲或民间小曲一类不属于板腔体系结构的曲调，用于戏曲、曲艺的填词创作或作器乐曲演奏。每一曲牌均有一特定的名称，俗称‘牌名’。这些牌名，或出自原歌词的部分词句，或提示原曲的主要内容，或表明原曲的出处，或略示其音乐的特点颇为多样”。

乔建中在他的专著《土地与歌》中对曲牌的解释是：“曲牌是中国音乐特别是汉族传统音乐中的特有现象。凡是在结构组织上相对标准化，旋律进行上规范化，借‘依声填词’之法制曲、可以多次使用并允许在流传使用中变化的有文字标题的声乐曲和器乐曲，都称为曲牌。简言之：曲牌者，程式性、可塑性、复用性、标题性乐曲之谓也。”

以上关于曲牌的释义多集中在曲牌的称谓、使用上，没有从曲牌的音乐形态结构上进行深入的探讨，以至于究竟什么是曲牌还是难以让人们形成一个明确而又具体的概念。如若对曲牌进行全面准确的释义，首先必须廓清几个问题：

1. 曲牌是一个文学的概念还是一个音乐的概念？

由于曲牌是有着一千多年发展历史的文化现象，不同的历史时期，曲牌有着不同的内含和外延。在曲牌刚刚形成的隋唐时期，曲牌的主体是“曲子”，因为这个曲子才填上有着实义唱词的“曲子词”，所以在曲牌的形成期，曲牌应该是一个音乐的概念而不是文学的概念。

两宋时期，曲牌有了正式的称谓，曲牌的名称更多的时候是词格的所指，宋代的词人可以不根据音乐而根据固定的词格形式写出“词”这种文学体裁，这时的曲牌更主要的所指就是“词”有韵的长短句文学形式。所以两宋时代的曲牌主要应该是一个文学的概念，而不是音乐

的概念。

元、明时期，新的曲牌音乐不断加入曲牌行列，曲牌长短句的结构更加灵活多样，语言更注重音乐性和可唱性。“元曲”和明“山歌”成为这个时期具有代表性的曲牌形式。特别是元杂剧和明昆曲把曲牌音乐作为这两种戏剧的音乐形式，使得音乐逐渐具有了独立品质，所以，元、明时期的曲牌既是文学的概念又是音乐的概念。

清代和民国初年，以京剧为代表的戏曲音乐，将曲牌音乐进行了板腔式的改造，使之完全成为戏曲音乐的材料；而明、清、民国初期的民歌曲调再度具有曲牌的性质，由于这次进入曲牌的民歌、时调，它的词格没有像宋词、元曲那样格式化、固定化，所以，这个时期的曲牌应该是一个音乐的概念而不再是文学的概念了。

2. 曲牌是一个声乐的概念还是一个器乐的概念？

曲牌的形成初期，曲牌作为隋、唐“曲子”存在的时候应该是一个器乐的概念，因为当时社会上流传的这些曲子多是以曲调的方式传承的，而器乐是保存曲调的最佳方式。

唐中叶以后，当大量的曲子被填词以后，这些曲子的曲调被所填的歌词固定下来，并且通过歌唱的方式传承下去，所以，此时的曲牌应该是一个声乐的概念了。

当曲牌出现在宋、元杂剧中的时候，这时曲牌的音乐已经固定下来了，所以在宋元杂剧以及明代的昆曲中，曲牌的名称就是一个唱段的曲调所指，所以在戏曲音乐中，曲牌主要是一个声乐概念。

明、清时期地方戏曲中曲牌音乐有了板式的变化，而且一些没有被填词的器乐曲牌广泛地使用于各类戏曲音乐中；同时出现了许多时曲小调式的新曲牌，这些新曲牌没有被当做填词的曲子使用，而是当

做流行的曲调，通过器乐演奏在社会上流传。所以，这时的曲牌更多指的是器乐的概念。

3. 曲牌作为音乐作品的曲牌其内部结构有何特点？

曲牌音乐短小精悍，通常是一个单乐段的结构。其构成方式主要有3类：

第一，“四句头”式的单乐段结构。如唐代曲子《阳关曲》：

谱例64

阳　关　曲

《九宫大成》卷四十五
高大石角只曲

［唐］王　维词

1＝D
（小工调）

渭城朝雨浥轻尘，客舍青青柳色新。劝君更尽一杯酒，西出阳关无故人。

第二，多乐句式单乐段结构。多乐句的结构通常为偶数乐句，具有上下句对称的特点。如宋代词调《醉翁操》：

谱例 65

醉　翁　操①

《九宫大成》卷三十一
正　宫　正　曲

［宋］苏　轼词

1=F 2/4　0　5. 6 | 1　1 | 1　5 | 3　- | 3. 21 2 | 1　-
（六字调）　琅　然，　清　圆，　谁　弹。

3 5 6 | 5　- | 3. 5321 | 1　- | 6　i | 3 2 i
响　空　山，　无　言，　惟　翁　醉　中

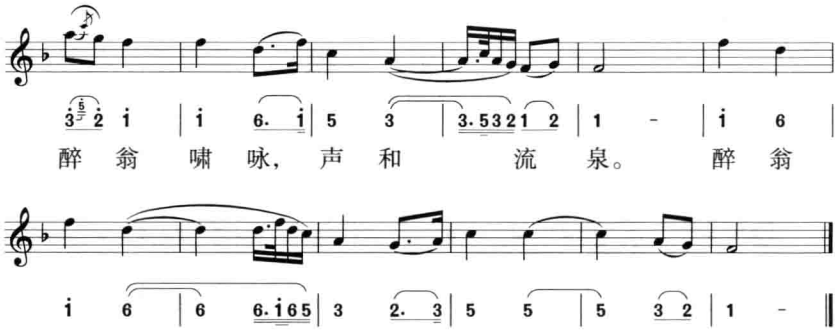
6 5 3 | 5　- | 1　2. 3 | 5　3 | 3. 5321 | 1　-
知　其　天。　月　明　风　露　娟　娟。

3　5 | 6　i 6 | 5　5 | 5　3 | 3　2 1 2 | 1　-
人　未　眠，　荷　蒌　过　山　前，

3　5 6 | 1　6 5 | 3　5 | 6. 165 3 | 5　-
曰：有　心　也　哉　此　贤。

---

① 原注：《醉翁操》，系东坡所作琴曲。今虽谱入九宫，其声调犹仿琴之音韵。第未识与古人之意合否。



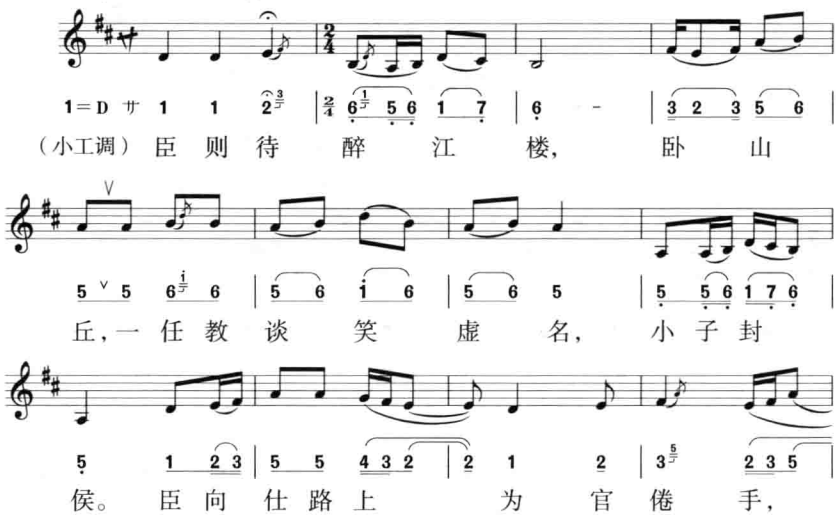
第三，长短乐句交织的单乐段结构。如元散曲《鹊踏枝》：

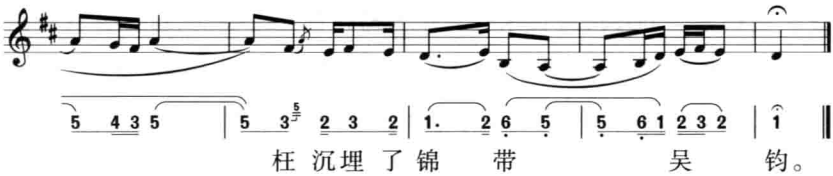
谱例 66

鹊 踏 枝

《九宫大成》卷五
仙 吕 调 只 曲

［元］不忽木词





4. 曲牌作为音乐构成材料基于怎样的音乐思维?

曲牌音乐是一定的音乐行为的成果,而一定的音乐行为又是在一定的音乐思维指导之下进行的,指导曲牌音乐的行为的思维亦即曲牌音乐思维。曲牌音乐思维是中国传统音乐思维的集中代表,主要有以下3方面:

(1)"众人历时"的音乐作品形成思维。中国传统音乐有别于西方艺术音乐的本质特征就是音乐作品的"众人历时"的形成方式,而不是作曲家个人创作的形成方式。"众人历时"指的是一个音乐作品的原型或许是由某人设计构思的,但是这个设计构思却没有任何"版权"或署名的意味,只是作为供他人音乐实践发展变化的基础或轮廓,这个"音乐作品"在漫长的历史流传过程中,在各种不同的音乐形式中,得到了众多艺人的再加工、再创作;而这个"音乐作品"也是处于不断变化之中,不像西方艺术音乐作品,一经作曲家完成署名以后,即固定于一种形态而不再变化。曲牌音乐作为中国传统音乐的重要组成部分,集中代表了中国传统音乐众人历时的作品形成思维。

(2)"一曲多用"的音乐创作思维。曲牌音乐"一曲多用"的思维有两层含义,第一,"一曲多用"指的是一个曲调片段或一个音乐成品既可以作为声乐作品的旋律歌唱,也可以作为器乐作品演奏。当这个曲调片段或音乐成品作为声乐的旋律时,可以并且必须根据唱词的音调走向、语言的自然节奏、语法重音和句式的结构要求进行相应的变

化。当这个曲调片段或音乐成品作为器乐作品演奏时,可以并且必须根据特定乐器的音域、音色和演奏方法的要求进行相应的变化。原型和变型之间的关系没有具体的约束要求,可以保持较大的相似性,也可以有较大的差异性。第二,“一曲多用”指的是同一个曲调片段或同一个音乐成品的旋律可以填上不同的唱词歌唱。当这个曲调片段或音乐成品的旋律被填上不同唱词后,曲调的旋法、节奏、气口、速度、装饰音等可以并且必须根据唱词的音调走向、语言的自然节奏、语法重音和句式的结构要求进行相应的变化。原型和变型之间的关系同样没有具体的约束要求,可以保持较大的相似性,也可以有较大的差异性。

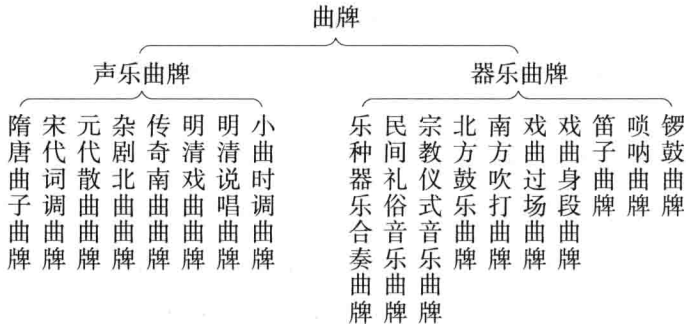
(3)“以曲当音”的音乐结构思维。曲牌音乐既可以以曲牌为单位构成单个曲牌的只曲音乐,也可以把只曲音乐当做一个音乐主题,给予展开变奏,构成一个更大规模的音乐结构;还可以把若干个曲牌只曲按照一定的方法连缀成一个大型的套曲结构。当把一个曲牌只曲当做音乐发展的主题或者当做一个大型套曲的组成部分的时候,意味着这个曲牌音乐由独立完整结构的“曲”下降为组成“曲”的材料或单位的“声”的层面,由此也折射出中国传统音乐“乐曲”结构层面的相对性:一个完整的小型乐曲既可以作为独立的乐曲,也可以作为另一个完整的大型乐曲的组成部分;而一个完整的大型乐曲既可以作为独立的乐曲,还可以作为另一个更大型乐曲的组成部分。

通过以上4个问题的分析,现在可以对曲牌进行释义性的定义了:曲牌是中国传统音乐和文学特有的现象,当曲牌的所指是音乐时,指的是有着固定曲名的单乐段音乐结构,这种单乐段音乐结构没有明显的地域或民族的风格,因而不同于民歌,而民歌中的佼佼

者广泛传播以后却可以演化为曲牌;这种单乐段音乐结构可以为说唱音乐和戏曲音乐所用,但又不受曲种和剧种的限定,同一个曲牌可以为不同的曲种和剧种共用,因而又不同于说唱音乐和戏曲音乐;这种单乐段音乐结构还可以作为器乐演奏的曲目或舞蹈表演的音乐,但它又不受乐种和舞种的约束,可以为不同的乐种或舞种共用,因而又区别于特定的器乐和舞蹈音乐。虽然曲牌音乐既不是民歌、说唱、戏曲,又不是器乐、舞蹈音乐,但曲牌却又是民歌、说唱、戏曲、器乐、舞蹈音乐的组成部分。重复使用和形态的变化流动是曲牌音乐的两大主要特征。当曲牌的所指是文学时,指的是一种被称为"词"的文学体裁的格式,一个曲牌意味着一种词体的句式、韵律结构样式。

三、曲牌的种类

由于中国传统音乐的曲牌已经有一千多年的发展历史,不同历史时期形成的曲牌,以及各类曲牌的变体众多,成书于公元714年的《教坊记》收录的曲牌就有324个之多;成书于1746年的《九宫大成南北词宫谱》收录的南北曲曲牌多达2046个,如加上变体曲牌则有4466个之多。据统计,仅昆曲音乐中所使用的曲牌就有1000多个。除了众多声乐曲牌外,各个戏曲剧种和器乐乐种中还有大量的器乐曲牌,据统计仅京剧中使用的各类器乐曲牌就多达160个,苏南十番锣鼓使用了93个散曲曲牌和7个套曲中的59个曲牌。一些规模较小的地方乐种,如皖西锣鼓使用的各类曲牌也多达97个。如把全国各地的器乐乐种所使用的曲牌 加起来,其数量大概不会少于声乐曲牌。对数以万计的曲牌如何分类,应是中国传统音乐研究的一个重要课题,这里只作一个粗略的划分,如下图示:



第二节　曲牌套曲

将若干个曲牌按照一定方式连缀在一起，用以表现一个完整内容的套曲叫做曲牌套曲。曲牌套曲多用于艺术歌曲、说唱音乐、戏曲音乐和器乐音乐，由人声歌唱的曲牌连缀而成的套曲叫做“声乐曲牌套曲”；由乐器演奏的曲牌连缀而成的套曲叫做“器乐曲牌套曲”。

一、声乐曲牌套曲

声乐曲牌套曲主要用于艺术歌曲、说唱音乐和戏曲音乐，套曲的音乐主要用来歌唱一个相对完整的故事或者表现一个相对完整的思想情感、表述过程。大约北宋年间，声乐曲牌套曲就已经正式用于音乐实践了。北宋时期，一种流行于都市的艺术歌曲体裁“唱赚”得到了市民阶层的欢迎，“唱赚”采用的就是曲牌套曲的结构，主要有缠令和缠达两种形式。稍后的说唱音乐诸宫调继承了唱赚的曲式结构，发展了声乐曲牌套曲，如董解元作的《西厢记诸宫调》就有多处使用缠令的实例：

谱例 67

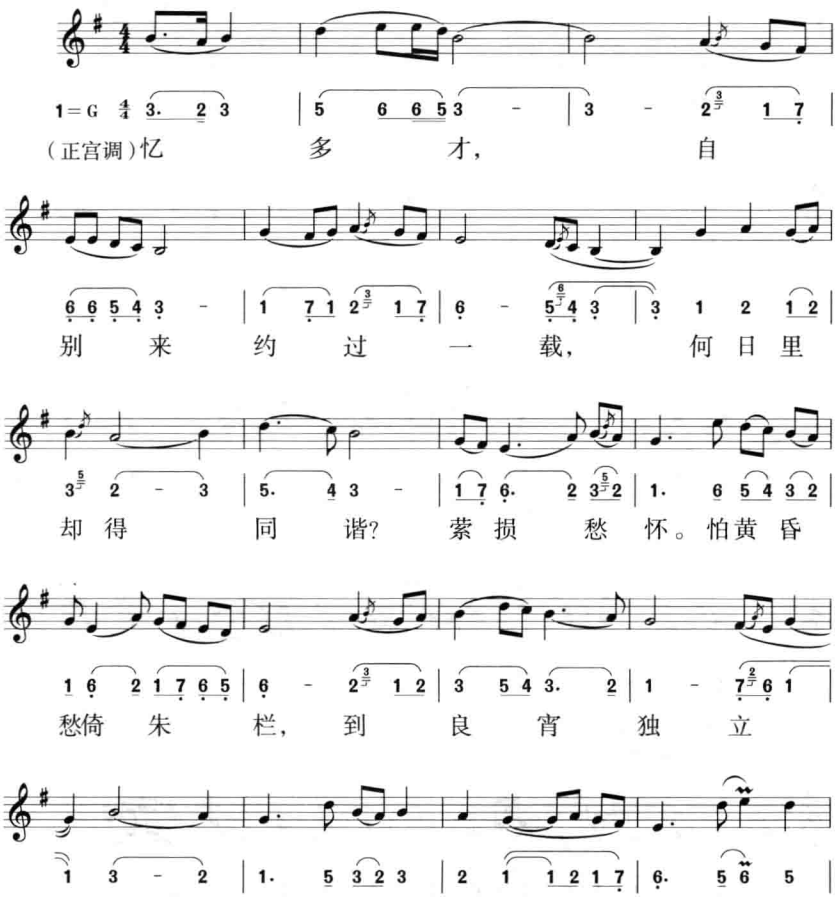
凭　栏　人

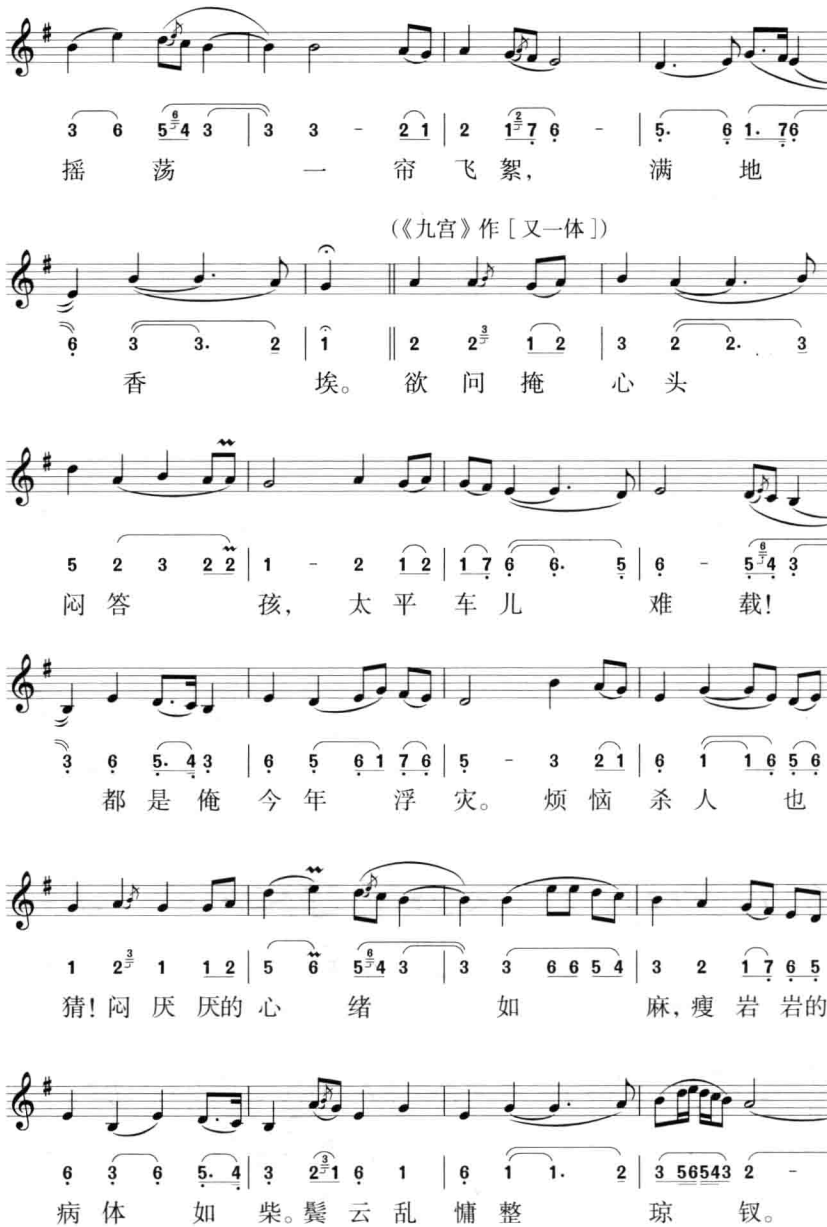
（一套九曲）

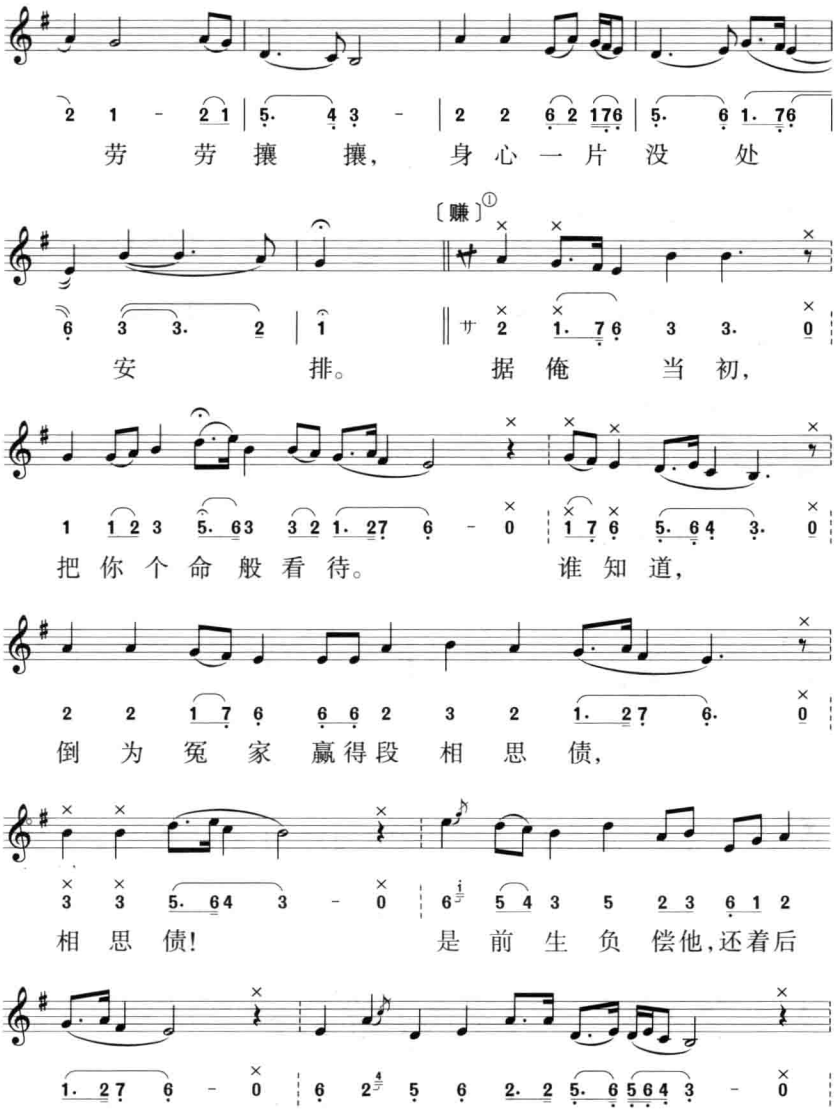
《九宫大成》卷七十三

道　　宫

〔凭栏人缠令〕（《九宫》作黄钟调只曲〔凭栏人〕）

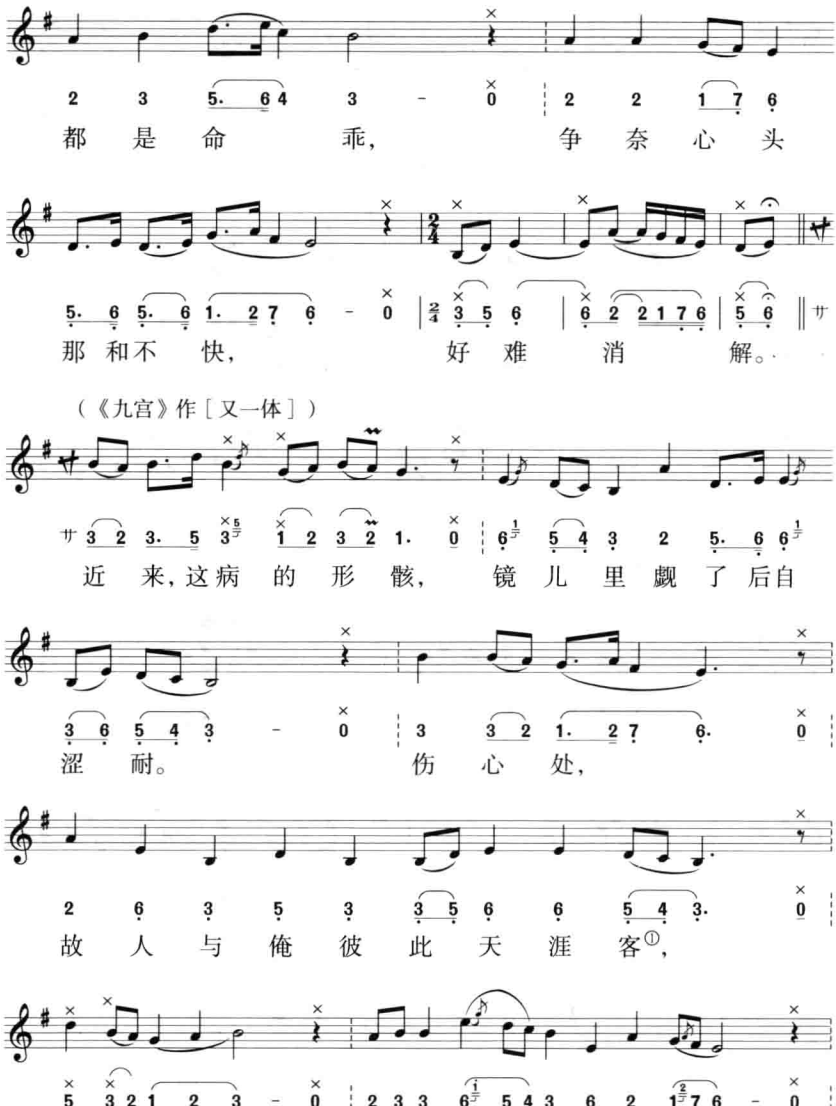



3 6 5 4 3 | 3 3 - 2 1 | 2 1 7 6 - | 5 6 1 76
摇 荡 一 帘 飞 絮， 满 地
（《九宫》作［又一体］）
6 3 3 2 | 1 || 2 2 1 2 | 3 2 2 3
香 埃。 欲 问 掩 心 头
5 2 3 2 2 | 1 - 2 1 2 | 1 7 6 6 5 | 6 - 5 4 3
闷 答 孩， 太 平 车 儿 难 载！
3 6 5 4 3 | 6 5 6 1 7 6 | 5 - 3 2 1 | 6 1 1 6 5 6
都 是 俺 今 年 浮 灾。 烦 恼 杀 人 也
1 2 1 1 2 | 5 6 5 4 3 | 3 3 6 6 5 4 | 3 2 1 7 6 5
猜！闷 厌 厌的 心 绪 如 麻，瘦 岩 岩的
6 3 6 5 4 | 3 2 1 6 1 | 6 1 1 2 | 3 56543 2 -
病 体 如 柴。鬓 云 乱 慵 整 琼 钗。



① 曲中“×”是板的符号，这种板的伴奏方法，是〔赚〕曲固有的特点。

② “瞌”音晒（shai），叶北曲韵。



① “客”读作且（qie），叶北曲韵。

6 7 6 1 1 6 5 4 3 - 0 | 2 2 3 5 4 3 - 0 |
你与我 坚 心 莫 更 改。 且 与 他 捱，

1 7 6 6 5 6 5 6 1 7 6 - 0 | 7 6 7 2 | 2 3 3 2 1 2 |
下 梢 知他看 怎 奈， 闷 愁 越

rit.
渐慢
[美中美]

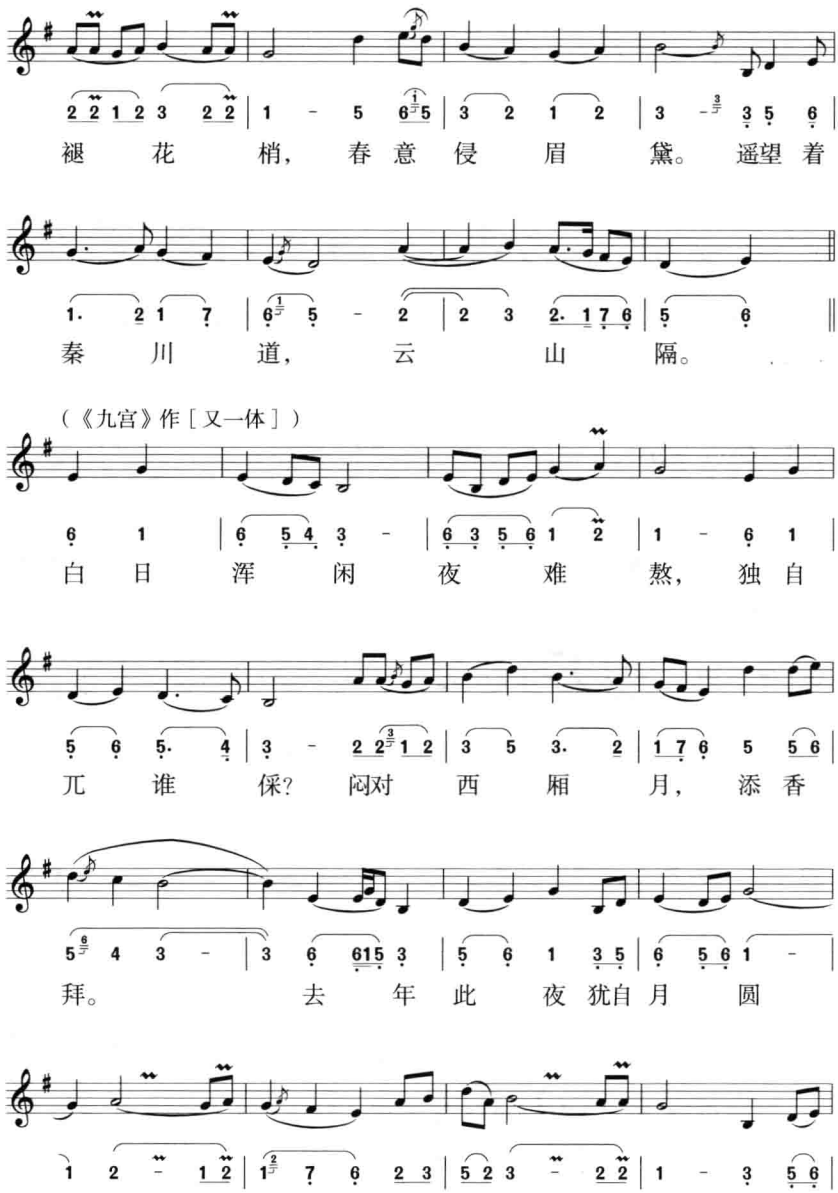
1 7 6 || 6 5 4 3 | 2 3 2 - | 5 6 2 1 2 |
大①! 困 把 栏 杆 倚， 羞 折

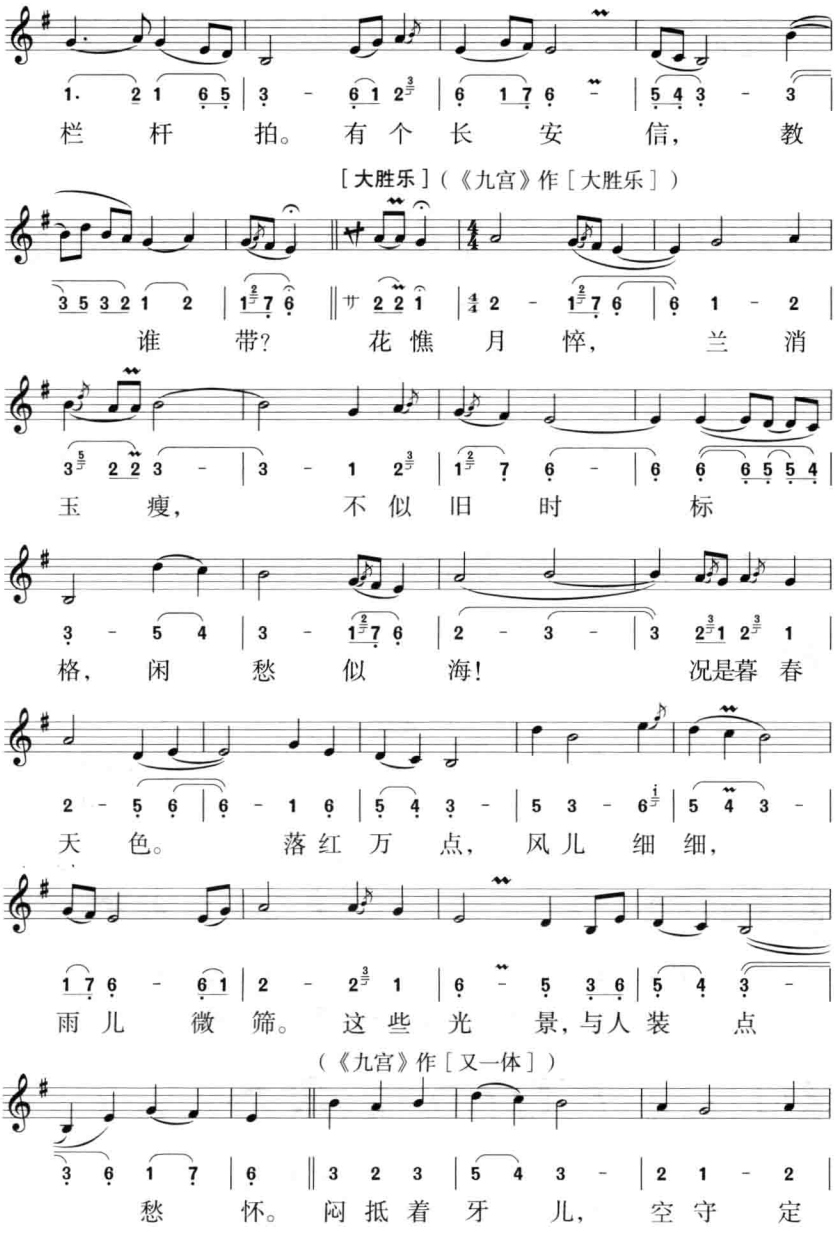
3 2 2 1 1 2 | 1. 7 6 1 1 6 | 5 6 5 4 3 |
花 枝 戴。 这段 闲 烦

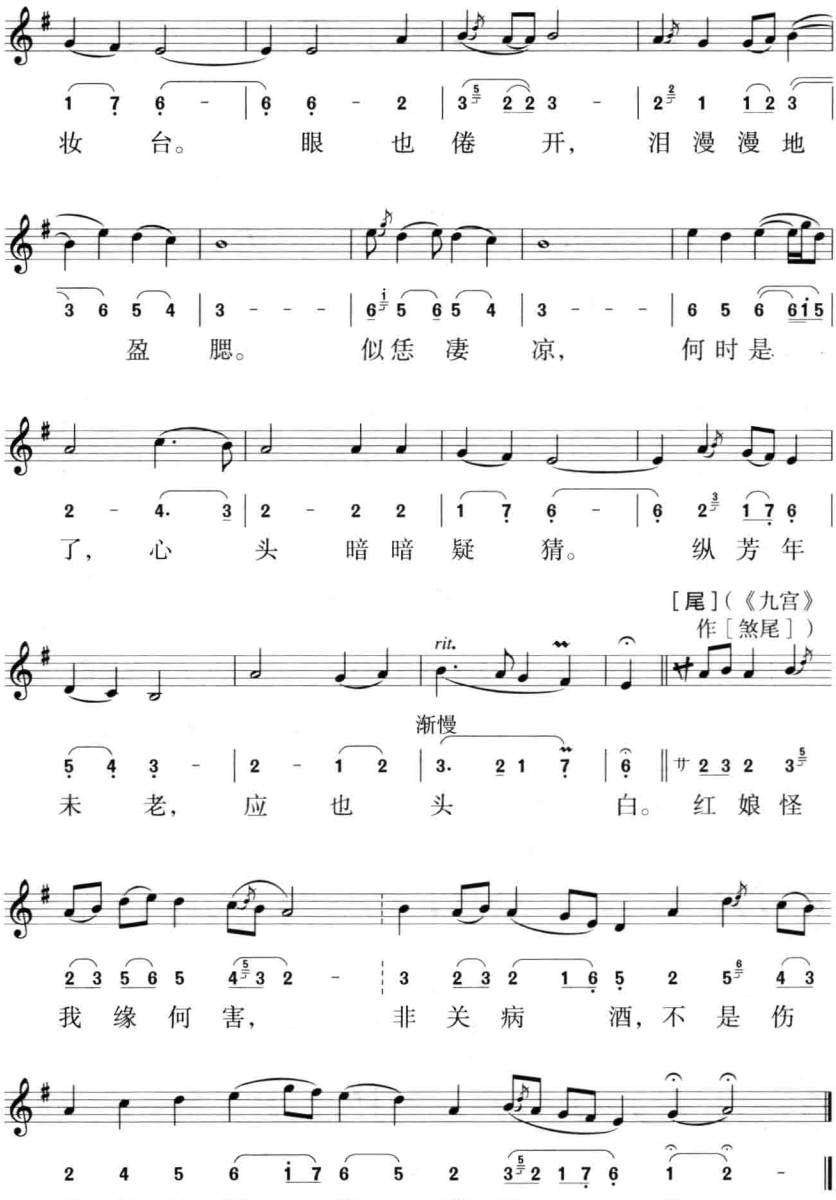
5. 6 1 1 2 1 2 | 1 2 3 - | 3 1. 2 1 |
恼， 是自 家 买。 劳 劳

7. 1 7 6 5 5 1 | 6 5 6 5 4 | 3 - 2 6 1 |
攘 攘， 不是 自 家 心 窄。 春色

① “大”读作代（dai），叶北曲韵。


褪 花 梢， 春 意 侵 眉 黛。 遥望 着
秦 川 道， 云 山 隔。
（《九宫》作［又一体］）
白 日 浑 闲 夜 难 熬， 独 自
兀 谁 保？ 闷对 西 厢 月， 添 香
拜。 去 年 此 夜 犹自 月 圆
人 在。 不似 去 年 人， 猛 把


栏杆拍。有个长安信，教
[大胜乐]（《九宫》作[大胜乐]）
谁带？花憔月悴，兰消
玉瘦，不似旧时标
格，闲愁似海！况是暮春
天色。落红万点，风儿细细，
雨儿微筛。这些光景，与人装点
（《九宫》作[又一体]）
愁怀。闷抵着牙儿，空守定


妆台。眼也倦开，泪漫漫地
盈腮。似恁凄凉，何时是
了，心头暗暗疑猜。纵芳年
[尾]（《九宫》作[煞尾]）
rit.
渐慢
未老，应也头白。红娘怪
我缘何害，非关病酒，不是伤
春，只为冤家不到来。

这个缠令是由《凭栏人》、《赚》、《美中美》、《大胜乐》、《尾》等5个曲牌组成的套曲，曲牌间没有连接段，5个曲牌一气呵成，共同表达了张生考中了探花，莺莺还没有接到报喜的书信，相思成疾，病中对红娘诉说自己心情的情态。

宋元杂剧音乐基本上使用的是曲牌套曲结构，北方杂剧音乐叫北曲，南方杂剧（传奇）音乐叫南曲，明代魏良辅将南曲和北曲合在一个套曲中的所谓"南北合套"最终形成了昆曲音乐，留下了北套、南套、南北合套等3种声乐曲牌套曲的结构格式。

1. 北套。北套用于杂剧，一出杂剧共使用4个套曲，每个套曲使用一个调高，一个套曲中最少有3个曲牌，最多有26个曲牌组成。北套仙女宫《点绛唇》套曲常用的格式①是：

点绛唇—混江龙—油葫芦—天下乐—哪吒令—鹊踏枝—寄生草—赚煞。

2. 南套。南套用于南方传奇，由于传奇的一出戏不限定套曲的套数，而且在一个套曲内可以使用两个以上的调高，这就为套曲的组合提供了更加广阔的空间。如南套仙女宫《桂枝香》常用的格式是：

桂枝香—长拍—短拍—尾声。

3. 南北合套。南北合套指的是将南曲的曲牌和北曲的曲牌相间交替地连缀为一个套曲的形式。如南北合套的套曲仲吕宫《粉蝶儿》的结构是：

（北）粉蝶儿—（南）泣颜回—（北）石榴花—（南）泣颜回—（北）斗鹌鹑—（南）扑灯蛾—（北）尾声。

---

① 袁静芳：《乐种学》第113页，华乐出版社1999年版。

二、器乐曲牌套曲

器乐曲牌套曲主要用于吹打乐、鼓吹乐、笙管乐、锣鼓乐等器乐合奏或者戏曲开台、过场音乐。器乐曲牌众多,连缀为套曲的方法多样,不同的乐种有不同的套曲连缀方法,其套曲的称谓也各有不同。中央音乐学院袁静芳教授在她的专著《乐种学》里将器乐曲牌套曲的结构归纳为5种类型:①

1. 主体型套曲。主体型套曲是器乐曲牌套曲中应用最广泛的类型之一,在结构上明显地分为"头"、"身"、"尾"3个部分,套曲的主体部分是"身"。主体部分"身"的构成有4种方式:

第一,由一个曲牌构成的单牌主体型套曲;

第二,由多首曲牌连缀构成的联牌主体型套曲;

第三,由一至三首曲牌变奏叠置构成的变叠主体型套曲;

第四,两个以上小型的联牌主体型套曲连缀并置构成的并置主体型套曲。"身"的4种不同形式,也就形成了4种主体型套曲结构形式。

2. 联体型套曲。联体型套曲指的是3首以上曲牌依次连缀而成的套曲。组成套曲的曲牌既可以是旋律乐器的曲牌,也可以是纯打击乐的锣鼓曲牌,还可以是二者混合交叉在一起的系列曲牌。联体型套曲主要有两种形式:

第一,基本联体型套曲。基本联体型套曲是民间器乐合奏中最常见的套曲形式,多以旋律曲牌和锣鼓曲牌或者锣鼓短间隔地出现组成套曲。如皖西锣鼓中《和番牌子曲》套曲就是由锣鼓和系列曲牌组成

---

① 袁静芳:《乐种学》第123—137页,华乐出版社1999年版。

的基本联体型套曲：

引子（浪头）—锣鼓段（长槌）—和番一牌子—锣鼓段（长槌）—和番二牌子—锣鼓段（平台）—和番三牌子—锣鼓段（长槌）—和番四牌子—锣鼓段（平台）—和番五牌子—锣鼓段（长槌）—和番六牌子—锣鼓段（平台）。

第二，变叠联体型套曲。变叠联体型套曲是在基本联体型套曲基础上，穿插一些曲牌的变奏，使套曲扩充为更大型的结构。如浙江黄岩吹打乐套曲《九连环》就是这种变叠联体型套曲：

引子：三通鼓（管乐与锣鼓三吹三打）—一环：双劝酒（快板）—二环：上游子（散板）—三环：闹五更（变奏两次，慢板）—四环：下游子—五环：三五七—六环：江儿水—七环：文披—八环：武披（文披变奏）—九环：红绣鞋。

3. 散体型套曲。散体型套曲指的是有明显的“头”、“身”、“尾”3个部分，但“身”的部分结构相当自由多样，是在民间吹打乐中广泛使用的套曲结构。根据“身”的结构特点，散体型套曲主要有3种形式：

第一，联牌散体型套曲。联牌散体型套曲指的是“身”的部分由两个以上曲牌或者锣鼓段落连缀而成的套曲。

第二，变叠散体型套曲。变叠散体型套曲指的是“身”的部分是由一至数个曲牌与曲牌的多种自由变奏段落连缀而成的套曲。

第三，并置散体型套曲。并置散体型套曲指的是“身”的部分由两种以上不同结构类型的曲牌并置连缀而成的套曲。

4. 衍体型套曲。衍体型套曲是由一个曲牌或者多个曲牌的核心音调，根据一个有故事情节或者特定意境的主题的展开需要，运用自由变奏的或者衍展、紧缩的旋律发展手法，发展为若干个有明确小标题的音乐段落，在“头”、“尾”部再加上若干曲牌作为引子、尾声，连缀

构成的套曲。衍体型套曲是旋律发展手法和乐器演奏技巧高度发展的成果。根据套曲运用主题素材的多少,衍体型套曲主要有两种形式:

第一,单牌衍体型套曲。单牌衍体型套曲指的是一个曲牌的核心材料衍展为多个音乐段落连缀而成的套曲。如琵琶古曲《十面埋伏》就是这种单牌衍体型套曲结构:

头:第一段,列营。(运用模进与衍展等旋律发展手法,描绘了古战场的壮阔森严。)

身:第二段,吹打(全曲的主题旋律)。

第三段,点将(主题变奏)。

第四段,排阵。

第五段,走队(第四、第五段为主题核心音调的第一次衍展)。

第六段,埋伏。

第七段,小战。

第八段,大战(第六、七、八段为主题材料的第二次衍展)。

第九段,项王败阵(过渡)。

第十段,乌江自刎(表现项羽的完整段落,各乐句尾均为吹打主题的核心音调贯穿)。

尾:第十一段,众军奏凯(曲牌《五声佛》)。

第十二段,诸将争功。

第十三段,得胜回营(第十二、十三段为曲牌《撼动山》)。

第二,多牌衍体型套曲。多牌衍体型套曲指的是由两个以上主题材料衍展为多个音乐段落连缀而成的套曲。琵琶古曲《月儿高》就属于这种多牌衍展型套曲结构:

头:第一段,海岛冰轮(散板,音乐材料来自第一主题)。

身:第二段,江楼望月(抒情性的第一主题)。

第三段.海峤踌躇(第一主题的衍展变奏)。

第四段,银蟾吐彩(同引子,材料来自第一主题)。

第五段,风露满天(第一主题的衍展变奏)。

第六段,素娥旖旎(活泼性的第二主题,由第一主题材料派生)。

第七段,皓魄当空(第二主题的衍展变奏)。

第八段,琼楼一片(第二主题的衍展变奏)。

第九段,银河横渡(同引子,材料来自第一主题)。

第十段,玉宇千层(第一主题的变化发展,抒情慢板)。

第十一段,蟾光炯炯(过渡)。

尾:第十二段,玉兔西沉(与引子相呼应,慢板)。

5.复体型套曲。复体型套曲指的是由两种以上不同结构类型的套曲连缀组合成一个更大型的套曲。复体型套曲有"合套复体型"和"联套复体型"两种形式。"合套复体型套曲"指的是单乐章套曲内部由两种或两种以上不同结构的类型的套曲复合连缀而成的套曲;"联套复体型套曲"指的是两个或两个以上独立的单乐章套曲并置连缀而构成的特大型套曲,并置连缀的各套曲原本就是独立的套曲。

三、板式曲牌套曲

板式曲牌套曲指的是把板式变化运用于曲牌套曲的演唱或演奏,使曲牌套曲有了类似板式的节奏、节拍、速度的变化序列。南方的一些地方戏,如黄梅戏、采茶戏、花鼓戏、花灯戏等曲牌体的戏曲,在发展过程中,逐渐吸收了板腔体戏曲的音乐表现手法,出现了板腔化的曲牌现象。曲牌体戏曲音乐板腔化的方式主要有两个方面:

第一,某些主要曲牌出现了板式的变化和发展,如黄梅戏的平词、

火工、阴司腔等本来都是相对独立的曲牌，当剧情需要用这些曲牌反复地用上下句唱词演唱时，根据唱词情绪的变化，自然出现了速度的变化，接着就有了板式的变化。

第二，曲牌本身的音乐结构虽然没有大的变化，但这个曲牌套曲是放在一个板式变化的序列里演唱的。板式曲牌套曲就是曲牌体音乐板腔化的结果。

不仅曲牌体的戏曲音乐出现了板式曲牌套曲，民间器乐合奏的曲牌套曲也出现了板式化的变化。器乐的板式曲牌套曲问题，将在下章作专节讨论。

第三章　板式结构

板式是中国传统音乐特有的一种结构方式，若干个拍数相同的板眼单位连续进行时就形成了板式结构。中国音乐的板式结构是声乐有了器乐伴奏后的成果，经过板式规范后的音乐在结构上告别了即兴、自由、不定，走向了理性、规整、严谨，方便了音乐的传播、传承，方便了声乐和器乐的合作，方便了器乐的合奏；同时，对演唱、演奏技术的传承与发展也起到了积极的促进作用。当板式最终演变为一种音乐的结构方式以后，意味着一种大容量、长篇幅的音乐体式——板腔体音乐走上了历史舞台。

第一节　板　式

中国音乐的板眼结构形式类型通常称为“板式”，板式相当于西方乐理节拍的概念，但是板式还同时兼有速度的规定，所以严格意义上的板式指的

是乐曲的板眼结构类型和速度规定。常见的板式主要有一板一眼、一板三眼、有板无眼、赠板、散板等等。一般情况下，又把一板三眼或赠板称为慢板（1 分钟 32 拍至 56 拍）；把一板一眼称为原板（1 分钟 60 拍至 96 拍）、把有板无眼称为快板（1 分钟 156 拍至 240 拍）。

西方音乐的节拍概念里没有速度的规定，速度由另外的方式确定。所以，节拍就是："乐曲中表示固定单位时值和强弱规律的组织形式。"①一个节拍单位里的第一拍被认为是强拍，第二拍则被认为是弱拍；西方音乐有二拍和三拍组成的两类基本节拍形式，两类基本节拍还可以组合成更复杂的节拍形式，拍号就是各类节拍的标记符号；小节线的划分造成了节拍单位间的逻辑停顿，从而使得节拍重音得以连续出现。西方音乐的节拍重音在乐队伴奏和乐队合奏中通过配器等手段，使其心理性的想象变成物理性的实际，西方音乐节拍重音成熟于巴罗克音乐的通奏低音。通奏低音是 17 世纪初早期歌剧的伴奏形式，"支持宣叙调的通奏低音，是巴罗克音乐的重要标志，沿用于整个巴罗克时期。通奏低音的低音部由羽管键琴和大提琴演奏，但羽管键琴的伴奏谱采用一种简略的记写方法"。②

在通奏低音的支持下，节拍单位中的强拍得到加强。当世俗音乐的舞曲逐渐成为创作音乐的素材，并成为一种重要音乐体裁之后，节拍单位中的强拍和弱拍原本是观念上的，并不要求体现在演唱或演奏力度上的情况有所变化。在通奏低音的支持下或舞曲节奏型的强调下，节拍单位中的强拍和弱拍的界线越发分明了，强拍和弱拍也由本

---

① 《中国大百科全书·音乐·舞蹈》第 313 页，中国大百科全书出版社 1989 年版。

② 《牛津简明音乐词典》第 625 页，人民音乐出版社 1991 年版。

来的主观观念转化为客观实在了，以至后来认为节拍就是音乐的强弱规律。

中国音乐板式体系中的“板眼”本来无所谓强弱，认为板就是强拍，眼就是弱拍的说法是用西方音乐的节拍解释中国音乐板眼的结果，现有的文献资料尚未发现“板强眼弱”的说法。板是一个板眼单位的标志，一般情况下一个板眼单位只有一板，眼的数量则比较自由。赠板是个特殊情况，特指两个一板三眼结构复合而成的更大的板眼结构，只在这个特殊的板眼结构里可以有两板，第二板叫做“赠板”，这个板眼结构也就以第二板的称呼命名。中国传统音乐的板眼是由板和板鼓这两件伴奏乐器体现的，板的鸣响代表“板”，板鼓的鸣响代表“眼”，板和板鼓只有音色上的区别而没有音量上的比较。但是，在音乐实践中，由于乐器使用和调配时对板上的音通常给予更多的支持，这也就在客观上形成了“板强眼弱”的事实。

第二节　板式套曲

“板眼”既是固定的结构格式，又是音乐旋律展开和组织的重要手段，把一个现成的音乐材料或者音乐片段，用不同的板眼结构将其展开、变化，形成一个更大规模的音乐组织的旋律构成方法叫“板腔法”，用板腔法构成的音乐结构体式叫做“板腔体”。板腔体结构的音乐将众多板式有机地及结合在一起，在篇幅上比较长，内容的容量比较大，表达的情感比较丰富，一个板式就形成了一个相对完整的音乐段落，所以，板腔体体式的音乐通常都是由若干板式组合而成的套曲，这种套曲也就是板式套曲。板式套曲有声乐板式套曲和器乐板式套曲两大类。

一、声乐板式套曲

声乐板式套曲指的是在一个基本唱腔音乐的基础上通过“板眼”的板式变化,向结构展开的和结构缩减的两个方向进行旋律的变奏发展,从而得到若干个不同板式的源于基本唱腔又不同于基本唱腔的旋律段落,把这些不同板式的旋律段落按照一定的速度变化序列组合串联起来,段落间通常再插入一些短小的连接段落,于是便构成了声乐板式套曲。板式的变化序列通常是:导板—慢板—原板—二六—流水—散板。这个序列人们形象地称之为“散、慢、中、快、散”,可见这个板式序列原则不仅用于曲牌套曲,声乐板式套曲和器乐板式套曲也同样采用这个板式序列。相同的板式序列把曲牌套曲和板式套曲联系在一起,体现出二者间的共性联系和渊源关系。板腔体说唱音乐和戏曲音乐中的各种板式既可以各自独立地形成一个唱段,也可以几种不同的板式连缀为一个套曲。板式套曲中的主要板式如下:

1. 导　板

导板是散板的形式,只有一个唱词,由于总是位于一个正式唱段的前面,具有开导的意义,所以叫做“导板”。不仅导板的节奏比较自由,导板的落音也是比较自由的。一般地说,导板善于表现激烈的或者愤慨的情绪。

2. 慢　板

慢板是一板三眼的板式结构,速度慢速。慢板是根据原板的材料变化延展而成的,速度比原板慢一倍。慢板唱腔具有较强的抒情性。

3. 原　板

原板是一板一眼的板式结构,速度中等。原板的声腔可以认为是

各种板式腔调基本形态，是板式声腔的原型。原板唱腔具有较强的叙事性。

4. 二　六

二六是一板一眼的板式结构，速度稍快。二六是根据原板的材料紧缩、精简而成的。二六长于叙事，与原板相比，易使剧情得到快速的展开。

5. 流　水

流水又称快板，是有板无眼的板式结构，速度快速。流水是根据二六的材料紧缩、精简而成的。流水适合表现急促的情绪，对制造戏剧化高潮的作用很大。

6. 散　板

散板是节奏节拍自由的板式结构，速度较慢。散板就是把原板材料的节奏节拍打散后形成。散板的应用范围广泛，根据剧情需要，既可以渲染角色炽烈的情感，也可以做一般性的叙述。板式套曲的散板篇幅一般不长，通常用在套曲的结尾部分。有时候，较长的散板也可以代替导板放在套曲的开始部分。6 种板式的名称在不同的曲种和不同的剧种中有所不同，通常情况下，把板式分为散板和整板两大类，整板根据速度又分为慢板、中板、快板。上述的原板和二六都可以视为中板，流水板就是快板，而快速的二六板也可以称作快板。

以上 6 种主要板式并不一定要在一个板式套曲中一次全部用遍，根据唱腔的需要，有时可以选用其中的一部分，有时有的板式还可以连续多次地使用。

板式套曲的组合形式主要有以下 3 种：

第一，两种板式的套曲。在板腔体的说唱音乐或戏曲音乐中，小

型的唱段一般使用两个板式的结构体制，通常有“慢板—快板”，“散板—整板”、“整板—散板”等3种形式。

第二，3种板式的套曲。中型的唱段一般使用3个板式的结构体制，通常有“散板—整板—散板”、“快板—慢板—快板”、“慢板—快板—散板”等3种形式。

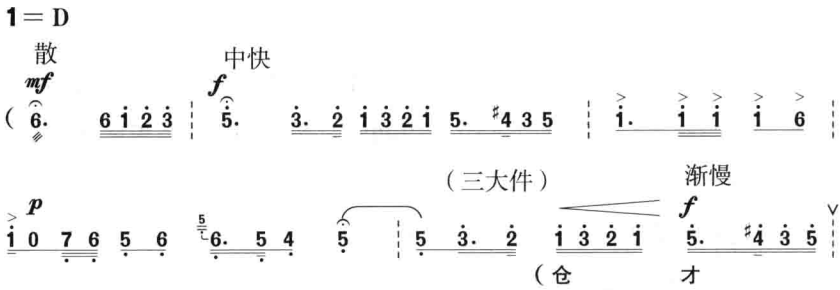
第三，多种板式的套曲。大型的唱段一般使用多种板式的结构体制，这种结构体制也就是典型意义的板式套曲了。“散、慢、中、快、散”是板式套曲序列结构的总体原则，在这个总体原则下面，可以有多种变体。

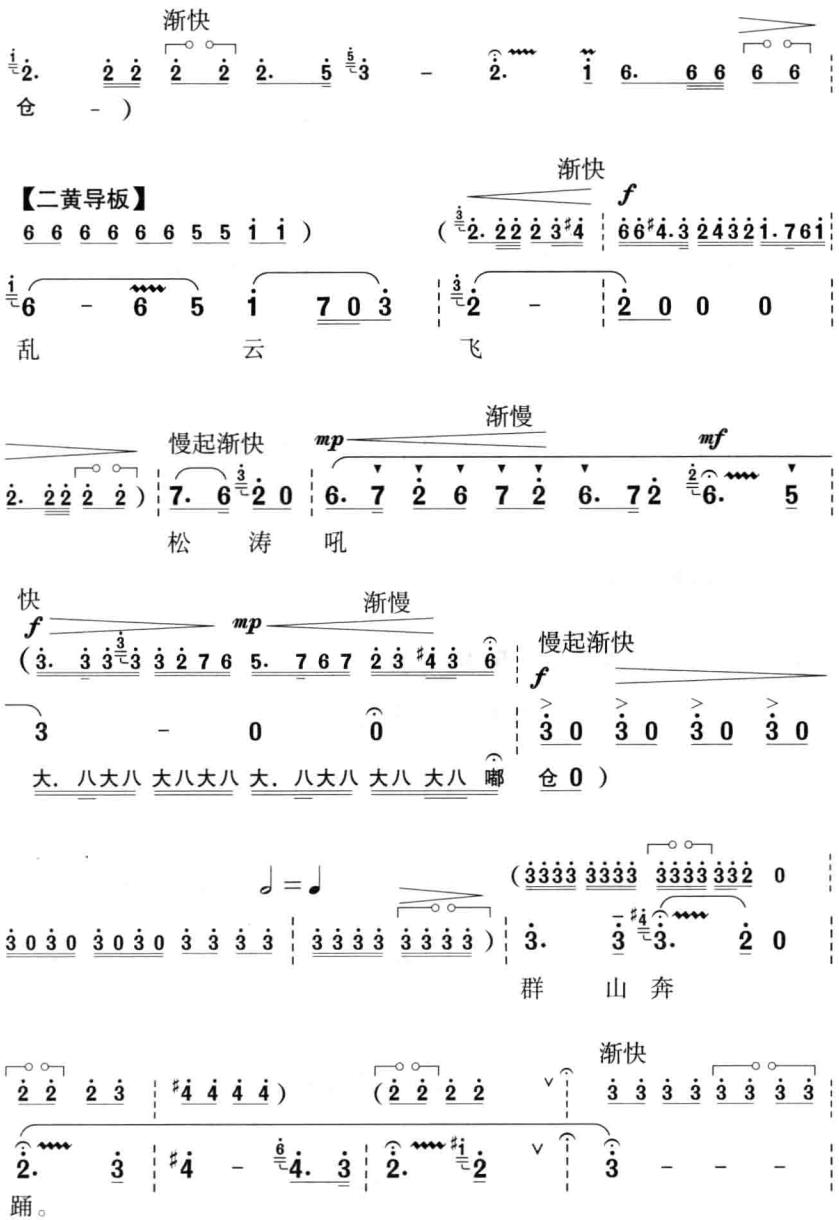
声乐板式套曲主要用于大鼓、弹词等说唱音乐和梆子腔、皮黄腔系统的戏曲音乐，在这些说唱音乐和戏曲音乐中，大段的核心唱腔通常采用的都是板式套曲，其中以京剧唱腔的板式套曲结构最为规范严谨。

现以现代京剧《杜鹃山》柯湘的唱段《乱云飞》为例说明板式套曲的结构原则。

谱例68

柯湘唱腔——“乱云飞”




渐快
仓 -)
【二黄导板】
6 6 6 6 6 6 5 5 1 1)
渐快
f
乱 云 飞
慢起渐快
mp
渐慢
mf
松 涛 吼
快
f
mp
渐慢
慢起渐快
f
大. 八大八 大八大八 大. 八大八 大八 大八 嘟 仓 0)
群 山 奔
渐快
踊。

渐慢　　渐慢

ff

（仓　才　仓．才　台才　顷仓乙才　台

【回龙】

慢起渐快

仓嘟～～～　八　大　仓大0）枪声　急，　军情　紧，

（7656

肩头　压力　重千　斤，　团团　烈火　烧　（哇），

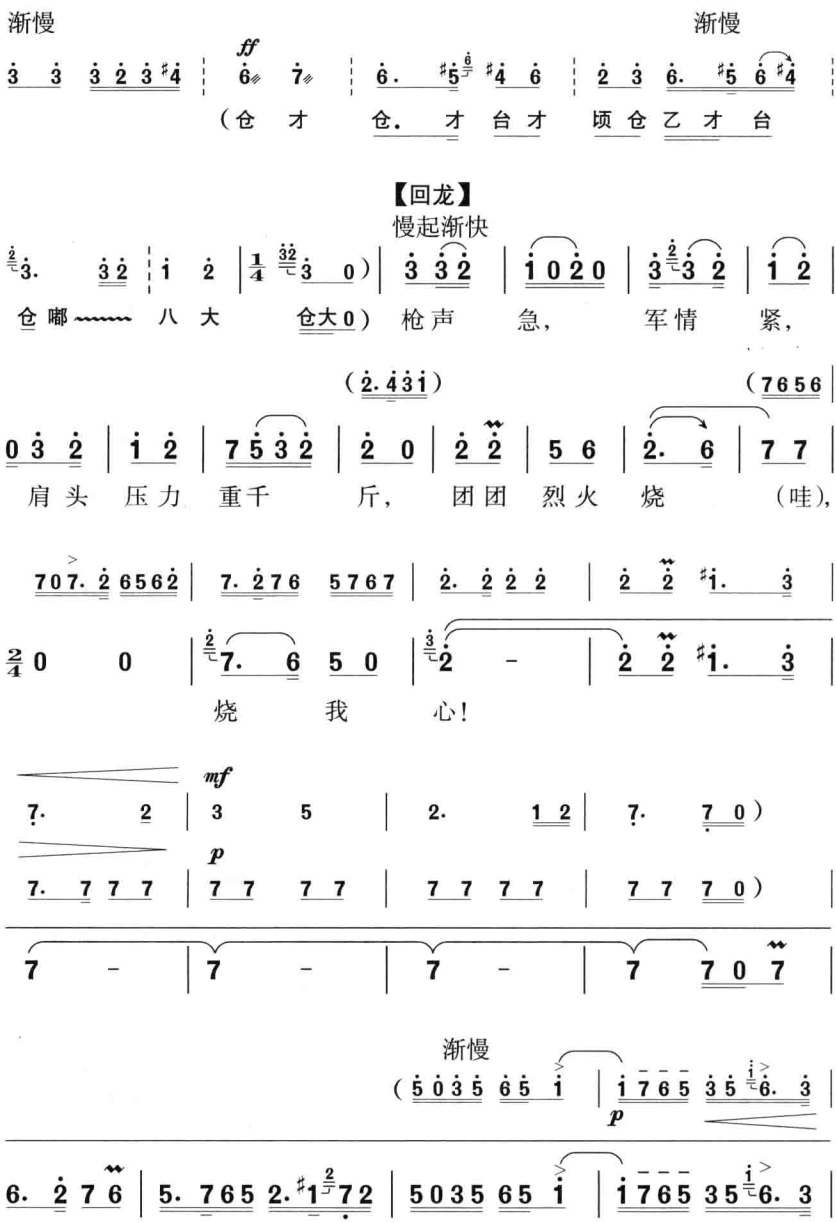
烧　我　心！

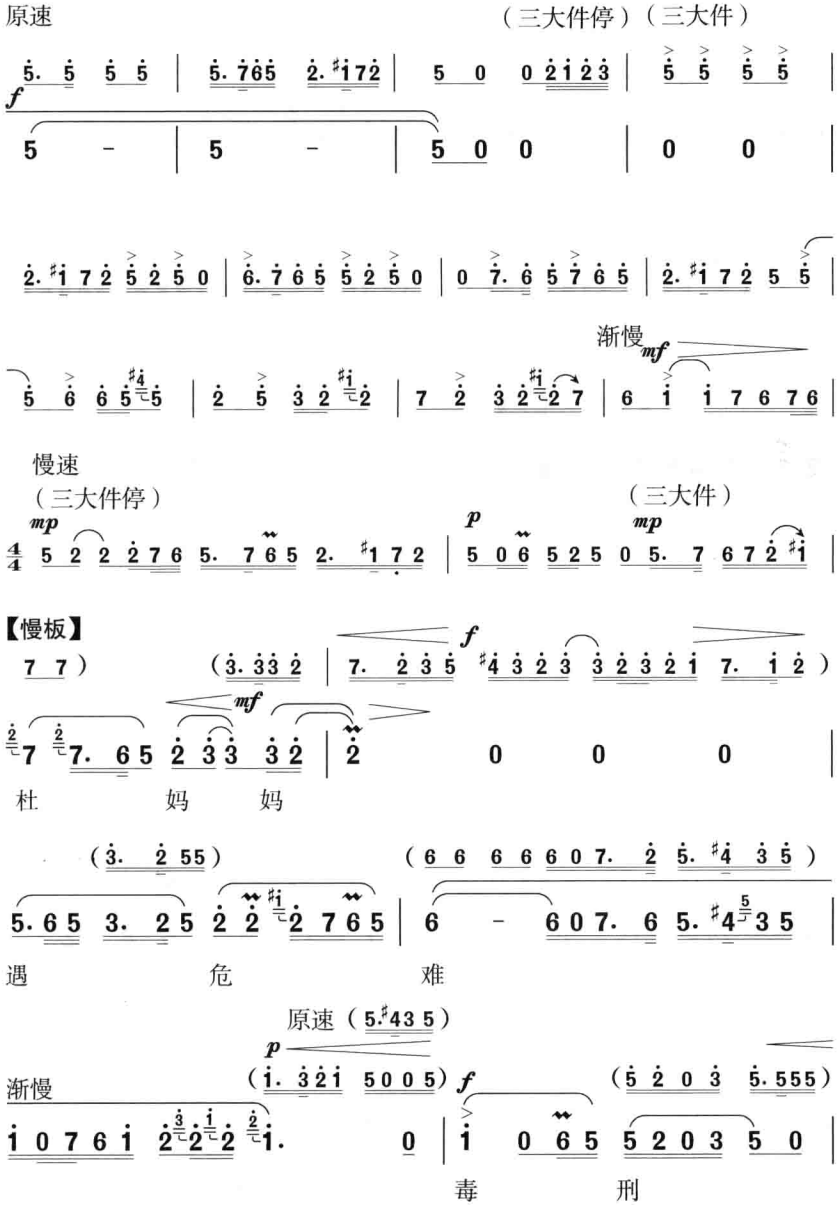
mf

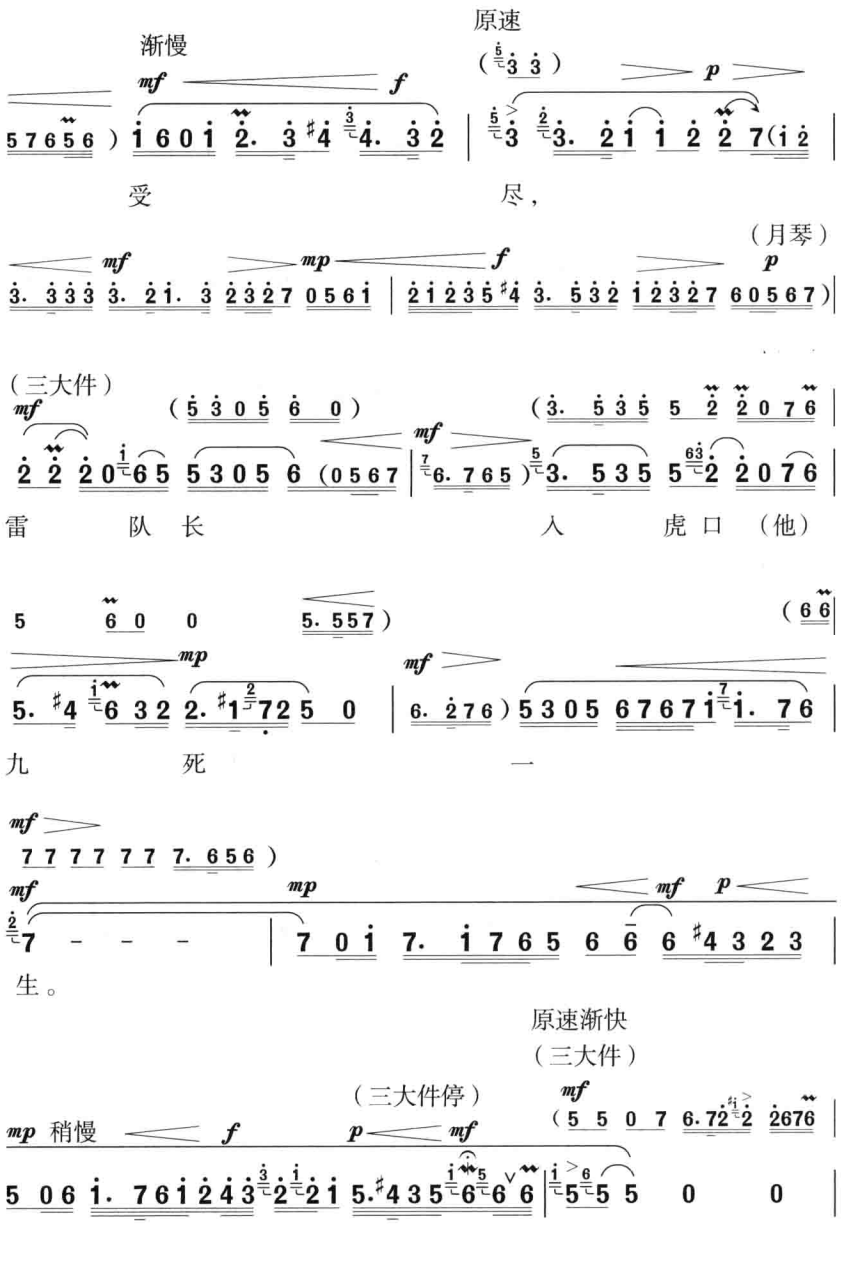
p

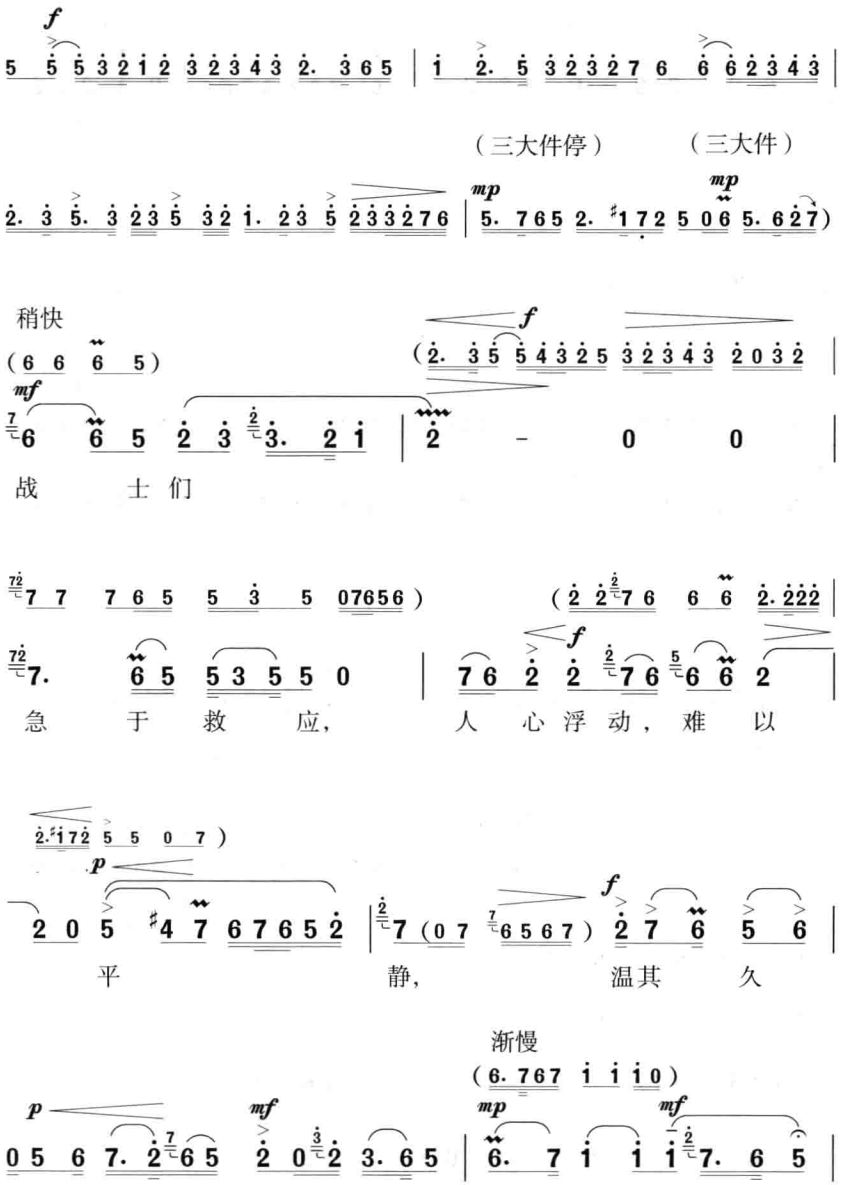
渐慢

p

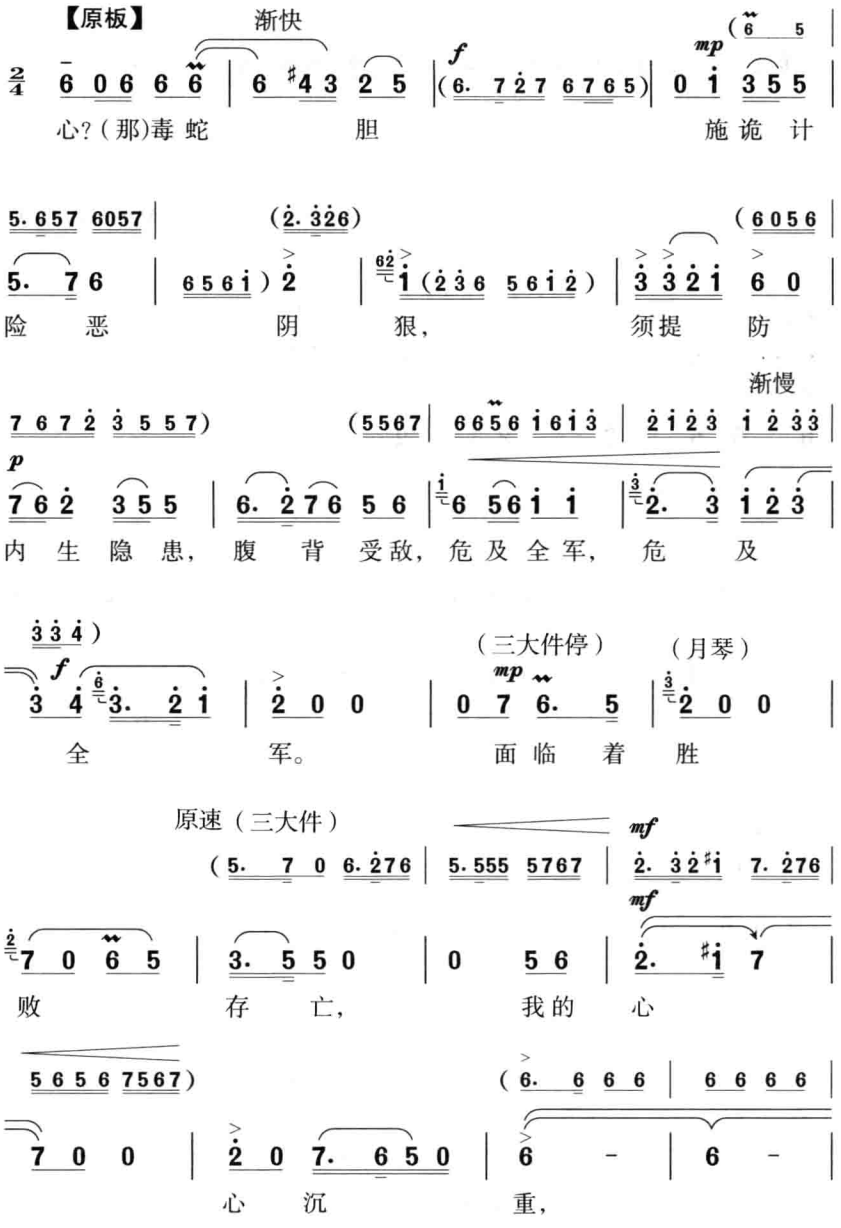


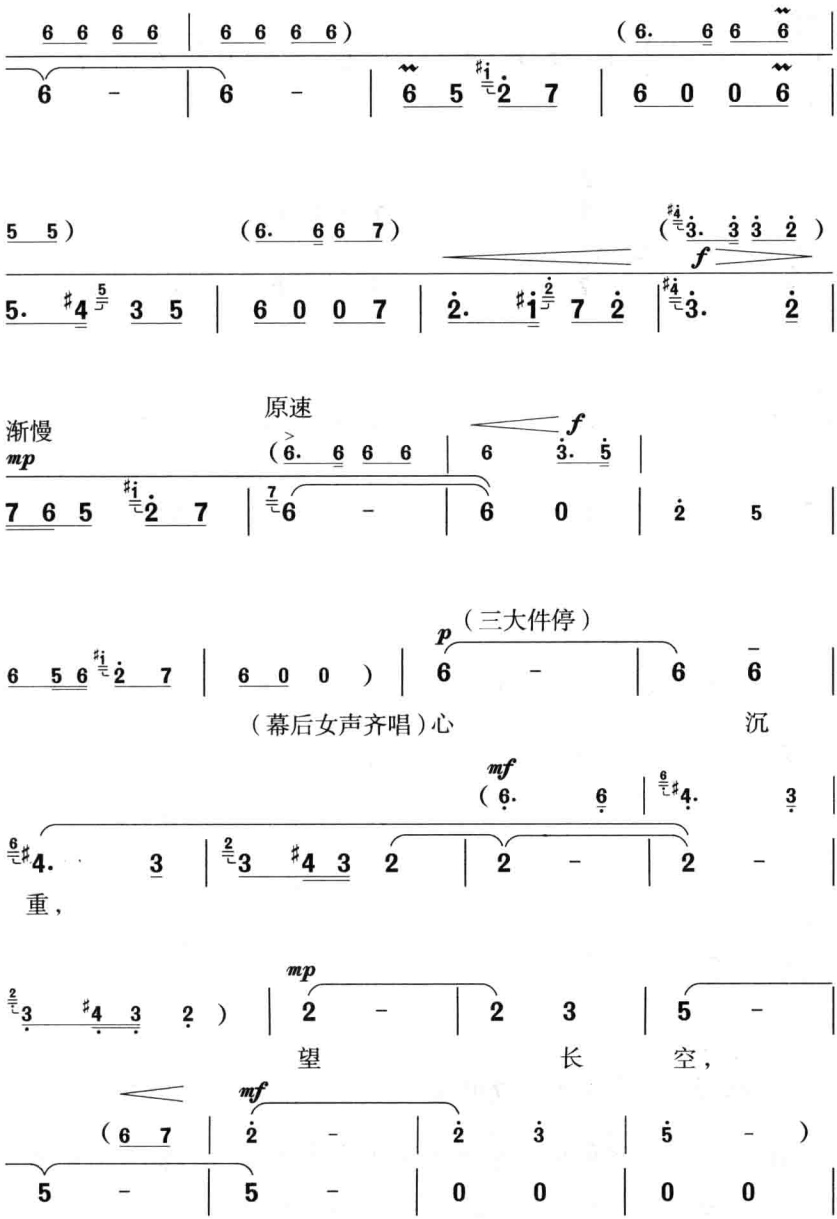

原速
（三大件停）（三大件）
f
渐慢
mf
慢速
（三大件停）
（三大件）
mp
p
mp
【慢板】
f
mf
杜 妈 妈
遇 危 难
原速
p
渐慢
f
毒 刑

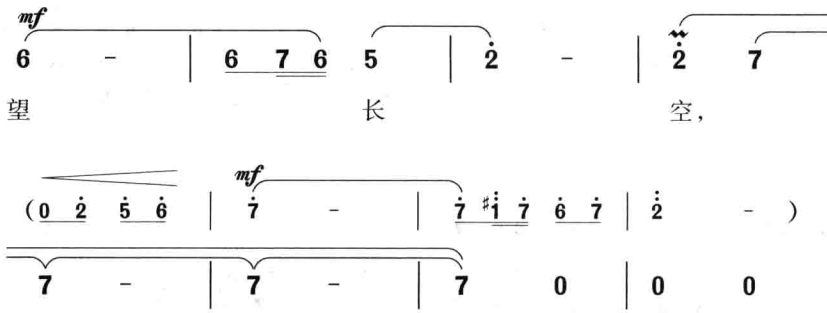

渐慢
原速
受
尽，
（月琴）
（三大件）
雷 队 长
入 虎 口 （他）
九 死
一
生。
原速渐快
（三大件）
（三大件停）
稍慢


f
（三大件停）
（三大件）
mp
mp
稍快
f
mf
战 士 们
急 于 救 应，
人 心 浮 动，难 以
p
f
平 静，
温其 久
渐慢
p
mf
mp
mf
一反常 态，推 波助 澜，是 何 居

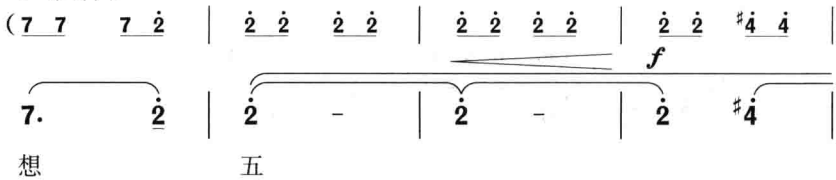
【原板】 渐快

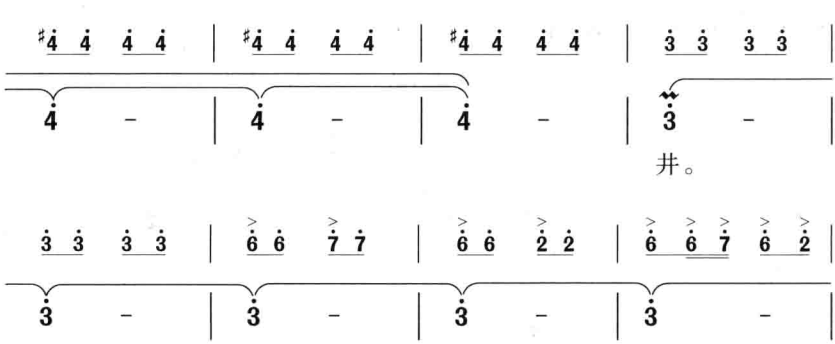

心?(那)毒蛇 胆 施诡计
险 恶 阴 狠, 须提 防
内 生 隐 患, 腹 背 受敌, 危及全军, 危 及
全 军。 面临着 胜
(三大件停)
(月琴)
原速(三大件)
败 存 亡, 我的 心
心 沉 重,


原速
渐慢
mp
f
p
（三大件停）
（幕后女声齐唱）心
沉
重，
mf
mp
望
长
空，
mf

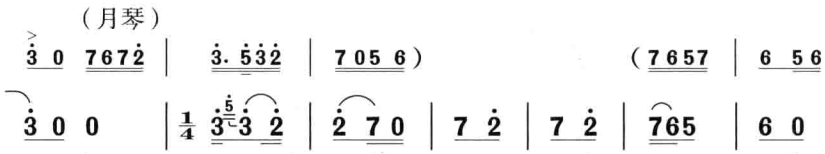


（三大件）





（月琴）



（三大件）

7 2 6 7 | 2 7 6) (6 5 6 7) (2. 3 2 6 | 7 0 5 6)

mf

7 6 7 | 2 0 | 5 7 6 5 | 6 0 | 2 2 | 5 6 | 2. 6 | 7 0 |

毛 委 员 指航 程， 光 辉 照 耀 天 （哪），

f f

(3 1 2 3 | 5. 2 3 3 | 3 3 3 3 | 3 3 3 3 | (3 5 |

2/4 7 6 7 2) 3 2 3 | 5. 2 3 | 3 - | 3 - |

天 地 明！（啊）

3. 2 | 1 6 | 3 3) （琵琶）

3 3 3 3 | 3 3 3 3 | 3. 5 3 2 7 0 | mp 6 5 6 7 2 0 7 6)

mp

3 - | 3 - | 3. 2 7 0 | 6. 7 2 0 |

（三大件）

mf mp f (5 5 5 5) (2. 3 2 1 |

5 6 5 6 7 6 2 | 6 5 6 7 2 7 2 | 3 0 5 | 3 0 2. 1 |

2. 2 2 2 | 2 2 2 2 | 2 2 6 1 2 3)

2 - | 2 - | 2 - |

(大. 大 大 大 乙 大 大 仓)

（幕后男女声合唱，男女各分两部）

（月琴）

5 - | 3 - | 2. 1 | 6 5 | 3 - | 3 1 |

光 辉 照 耀 天 地

2 - | 1 - | 6. 5 | 3 5 | 1 - | 1 6 |

（琵琶）

（ 2. 2 2 2 | 2 5 1 | 2 05 61 2 |

2 - | 3 1 | 2 - | 2 - | 2 0 0 |

明， 天 地 明！

2 - | 1 6 | 2 - | 2 - | 2 0 0 |

（ 大. 大 大大 乙大 乙 仓0 ）

（三大件） （ 66 66 | 66 66 ）

mp

0 2. 5 3 2 7 ） | 6 - | 6 - | 6. 2 7 6 5 |

（柯湘接唱） 想

（ 7 7 7 7 | 7. 6 5 5 | 6 6 6 6 |

3 5 2 | 7 - | 7. 6 5 | 6 - |

起 您——

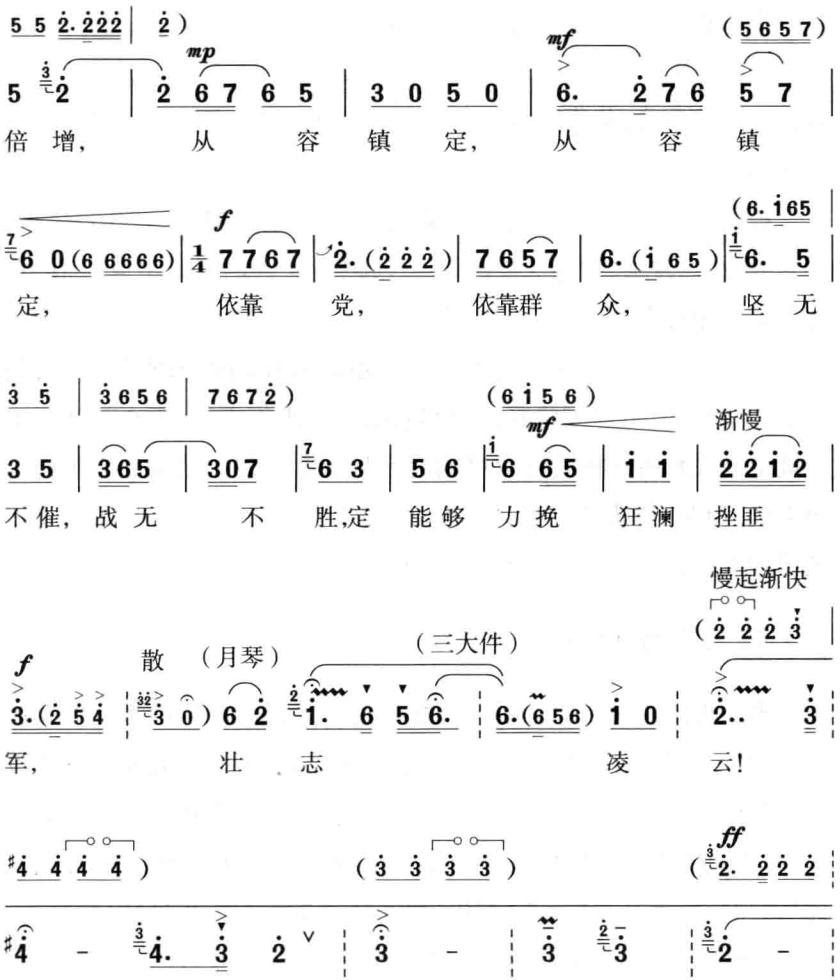
f

6 0 5. 3 | 2 5 6 7 6 7 2 | 6 0 3 2 5 6 | 7. 2 7 6 |

p mf

6 0 | 0 0 | 0 3 5 6 | 7. 6 |

想 起 您， 力 量


mp
mf
f
mf
渐慢
慢起渐快
f
散
（月琴）
（三大件）
ff
【撕边】
（八 大 仓 0）

声乐板式套曲《乱云飞》的板式结构序列是：

散板（器乐引子）—二黄导板—回龙—慢板—原板—流水（谱面未注，即“依靠党，依靠群众，坚无不摧，战无不胜，定能够力挽狂澜挫匪军”句）—散板。

板式套曲的板式变化序列原则与唐宋大曲的结构原则比较接近，一首大曲，通常由“散序”、“中序”、“入破”3 个大的段落组成，“散序”是散板，“中序”是慢板，“入破”是由中板进入的快板。唐宋大曲运用变奏的手法，使一个曲调演变为多种不同节律的音乐段落，再按照“散、慢、中、快”的序列将其组合起来的音乐组织方法，现在虽然还不能确定板式套曲的板式变化序列就是从唐宋大曲的结构原则中提炼出来的，但是，唐宋大曲的艺术实践确实为后人特别是为后来的说唱艺术和戏曲艺术的发展提供了成功经验。

二、器乐板式套曲

器乐板式套曲指的是用“散、慢、中、快、散”等固定的板式变化序列，将若干个器乐曲牌连缀成一个完整的套曲体系。经过板式规范以后的曲牌出现了板式归类，有些曲牌固定为慢板，有些曲牌固定为原板，有些曲牌固定为快板，还有的曲牌出现了不同板式的变体，如陕北鼓乐的曲牌《大开门》就有《慢板大开门》、《流水板大开门》之分。

现以陕北鼓乐套曲为例，说明器乐板式套曲的一般性结构特点：

1. 陕北鼓乐的板式类别

陕北鼓乐的板式变化非常丰富，常用的板式有：慢板、流水板、垛板、甲板、抢板，等等。各种板式是通过通奏锣鼓实现的，所谓通奏锣鼓是指铜鼓（乳锣）、镲、皮鼓 3 件打击乐器所作的固定音型伴奏。陕北鼓乐的锣鼓没有独立的曲牌，也没有单独的锣鼓段落，打击乐器与

唢呐的关系是伴奏性的烘托关系。“通奏”一词借用于欧洲巴罗克音乐的“通奏低音”。不同的板式有不同的通奏锣鼓格式，通奏锣鼓格式指的是与特定的板式相联系、固定的、循环使用的锣鼓节奏型。

(1)慢　板

慢板是最能代表陕北鼓乐个性的板式。慢板的速度一般为 1 分钟 36 至 56 拍；慢板的板眼结构单位由八拍构成，体现这个板眼单位的通奏锣鼓格式陕北吹手们称之为“四镲一通鼓”。“四镲一通鼓”的 3 件打击乐器分谱和锣鼓经如下：

铜　鼓：　8/4　X　0　0　0　0　0　0　0　:‖

小　镲：　8/4　X　0　X 0　0　X　0　X 0　0　:‖

皮　鼓：　8/4　X　0　X X X　X X X X　X X X X X　X X X X :‖

锣鼓经：　8/4　登　乙　才 咚咚　咚 咚咚才　咚 咚咚才 咚　咚咚咚咚 :‖

在这个慢板通奏锣鼓节奏型中，镲分别在第一拍、第三拍、第五拍、第七拍上击奏了 4 次，故称“四镲”；鼓只在第一拍上击奏了一次，故称“一通鼓”，“鼓”指的是铜鼓(乳锣)。“四镲一通鼓”实际上是一板七眼的板眼结构，其中第五拍由镲和皮鼓齐奏一拍，与昆曲的赠板概念一致；另外，四镲一通鼓”的一板七眼结构与西方复合二拍子概念也是一致的：第一拍为板，由 3 件打击乐器的齐奏体现，可视为强拍；第二拍为眼，3 件打击乐器休止，可视为弱拍；第三拍为眼，但这个眼的前半拍是镲和皮鼓双奏，故可视为次强拍；第四拍为眼，由皮鼓单奏，可视为弱拍；第五拍为眼，但这个眼由镲和皮鼓双奏一拍时值，其强度超过了其他眼，而仅次于板，故可以视为赠板，亦可以视为强次强拍；第六拍为眼，由皮鼓单奏，可视为弱拍；第七拍为眼，此眼与第三拍上的眼相同，由镲和皮鼓双奏前半拍，由皮鼓单奏后半拍，可视为次强拍；第八拍为眼，由皮鼓

单奏，可视为弱拍。如此细分，可以发现这个一板七眼的板眼结构其实暗含着：强、弱、次强、弱、强次强、弱、次强、弱的节拍重音规律。

（2）流水板

流水板的速度较快，一般为每分钟 120 至 156 拍；套曲中在流水板的后面还可以再接一个流水板，第二个流水板的速度比第一个更快，通常都在每分钟 160 拍以上，第二个流水板称二流水。流水板和二流水都是一板一眼的板眼结构，这个结构由两拍构成。流水板与二流水的区别除了速度不同以外，二者的通奏锣鼓也有所不同，其差别在于二流水镲的节奏更加密集了。流水板、二流水的通奏锣鼓分谱和锣鼓经如下：

流水板：

铜　鼓：‖: 2/4 X　　0 :‖

小　镲：‖: 2/4 X　　X :‖

皮　鼓：‖: 2/4 X X X X X :‖

锣鼓经：‖: 2/4 登 咚咚 才 咚 :‖

二流水：

铜　鼓：‖: 2/4 X　　0 :‖

小　镲：‖: 2/4 X X　X X :‖

皮　鼓：‖: 2/4 X X X X X :‖

锣鼓经：‖: 2/4 登 咚咚 才 咚 :‖

如果慢板的速度很慢，慢板后所接的第一个流水板的速度也相对较慢，较慢的流水板通奏锣鼓也是“四镲一通鼓”的格式：

铜　鼓：‖: 2/4 X　　0 | 0　　0 :‖

小　镲：‖: 2/4 X　　X | X　　X :‖

皮　鼓：‖: 2/4 X X X X X | X X X X X :‖

锣鼓经：‖: 2/4 登 咚咚 才 咚 | 才 咚咚 才 咚 :‖

(3)垛　板

垛板是比慢板稍快一些的板式，垛板的速度一般为每分钟 80 拍，是一板一眼的结构。垛板的通奏锣鼓有些特殊，在一般情况下，皮鼓停奏，只有铜鼓和镲两件打击乐器支撑着唢呐的双声曲调，其通奏锣鼓的分谱与锣鼓经是：

铜　鼓：‖:2/4 X　　0　　:‖

小　镲：‖:2/4 X X X　X X　:‖

皮　鼓：‖:2/4 0　　0　　:‖

锣鼓经：‖:2/4 登 才才　才 才　:‖

(4)抢　板

抢板又叫原板、扑板，并非常用的板式。抢板的速度一般比相应的慢板快一倍；抢板是一板三眼的板眼结构，其通奏锣鼓的分谱及锣鼓经是：

铜　鼓：‖:4/4 X　　0　0　　0　　:‖

小　镲：‖:4/4 X　　X　X　　X　　:‖

皮　鼓：‖:4/4 X X X　X X　X X X　X X X X:‖

锣鼓经：‖:4/4 登 咚 咚　才 咚　才 咚 咚　才 咚 咚 咚:‖

(5)甲　板

甲板实际上应为“夹板”,陕北吹手们将其误写为“甲”板,夹板是晋剧常用的板式,指的是夹在慢板和原板之间的板式。但是,甲板在陕北鼓乐中却指的是夹在正曲和煞尾曲之间的一种特快的板式,其速度一般在每分钟 180 拍以上。甲板也是一板一眼的板眼结构,其通奏锣鼓格式与快流水板一样。

2. 陕北鼓乐套曲中的过鼓

过鼓是板式转换或曲牌转换时过渡、连接性的音乐结构。陕北鼓乐的曲牌套曲和板式套曲都是通过“过鼓”组织和连接起来的,过鼓的使用体现出陕北鼓乐在曲体结构上所具有的严密的逻辑性和规范性。陕北鼓乐的过鼓在历史发展中形成了一系列不同板式和不同宫调的固定形式。通奏锣鼓的格式决定过鼓的板式与速度,唢呐的曲调则规定着过鼓的宫调类别。所以,过鼓音乐从板式上看,主要有流水板过鼓、垛板过鼓、抢板过鼓,等等;从宫调上看,主要有本调过鼓、凡调过鼓、甲调过鼓,等等;从结构规模上看,又有大过鼓、小过鼓,大过鼓和小过鼓在形态上差别不大,所谓大过鼓也就是比小过鼓多了一个自由反复的小片段。

3. 陕北鼓乐套曲的结构分析

陕北鼓乐班所奏的音乐都是连套的,即使是奏流行歌曲的曲调,也要将其纳入套曲之中,套曲种类总是和奏乐的形式联系在一起的。陕北鼓乐的奏乐形式分行路和坐场两种,两种奏乐形式造就了两种套曲结构,即曲牌套曲和板式套曲。一般情况下,行路时奏曲牌套曲,坐场时奏板式套曲。

(1)曲牌套曲

曲牌套曲指的是不强调板式和速度变化的若干个曲牌,通过“过

鼓”连缀在一起，构成一个庞大而又完整的曲体结构。曲牌套曲一般只用流水板和垛板两种板式的速度，也不要求宫调的一致性，曲牌和宫调的转换都要通过“过鼓”衔接，宫调转换的顺序一般是：本调—凡调—甲调。曲牌套曲多用于行路时演奏，在办红事的时候，坐场也多用曲牌套曲。曲牌套曲因没有慢板，所以显得热烈、红火，许多流行歌曲的曲调也多纳入曲牌套曲结构之中。

(2)板式套曲

板式套曲指的是由不同板式和过鼓组成的曲体结构框架，在板式曲体框架里，可以填放相应的曲牌。板式套曲的框架形式实际上是一个速度变化序列；这个速度序列总的原则是：

引子(散板)—慢板—过鼓—流水板(快板)—过鼓—二流水(加快的流水板)—过鼓—垛板(比二流水慢一倍)—过鼓—甲板(特快板)—煞尾(由快板转散板)。

在“散、慢、快、慢、更快、散”的总原则下，还有一些具体的板式结构形式：

a. 引子(散板)—慢板—流水板—垛板—甲板—煞尾。

b. 引子(散板)—慢板—流水板—二流水—垛板—三流水—煞尾。

c. 引子(散板)—慢板—抢板—流水板—垛板—煞尾。

d. 引子(散板)—慢板—流水板—垛板—煞尾。

陕北鼓乐的板式套曲最常用的是“三吹三打”和“老三鼓”两种。

“三吹三打”是以长号为标志的，长号不加入鼓乐班的合奏，一般由唢呐上手兼吹。长号在鼓乐班中的作用仅仅是提示性地打个招呼，“三吹”就是吹3次长号；“三打”则指的是在长号后吹打的3个曲牌。最简洁的“三吹三打”序列是：

长号(一吹)—慢板曲牌(一打)—过鼓—长号(二吹)—流水板曲牌(二打)—过鼓—长号(三吹)—垛板曲牌(三打)—煞尾。

“老三鼓”指的是3种板式的过鼓与曲牌连缀成套曲的结构形式。3种板式是固定的,即慢板、流水板、垛板;3个曲牌也是固定的,即《大开门》(慢板)、《柳青娘》(流水板)、《进屏》(垛板)。“老三鼓”的结构序列如下:

引子(散板)—《大开门》(慢板)—过鼓—《柳青娘》(流水板)—过鼓—《进屏》(垛板)—煞尾(快板转散板)。

“老三鼓”是陕北鼓乐板式套曲的典型形式,具有规范的意义,其他形式的结构都是在“老三鼓”的基础上所作的局部变形。

“老三鼓”的乐谱附录如下:

谱例69

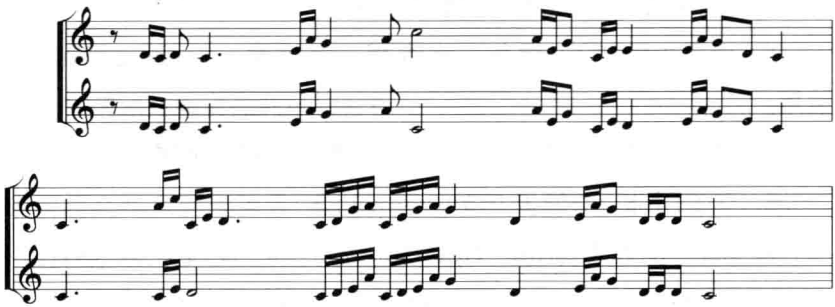
老　三　鼓①

(陕北鼓乐套曲)

绥德　汪世发鼓乐班演奏

田耀农记谱

散板　亮调



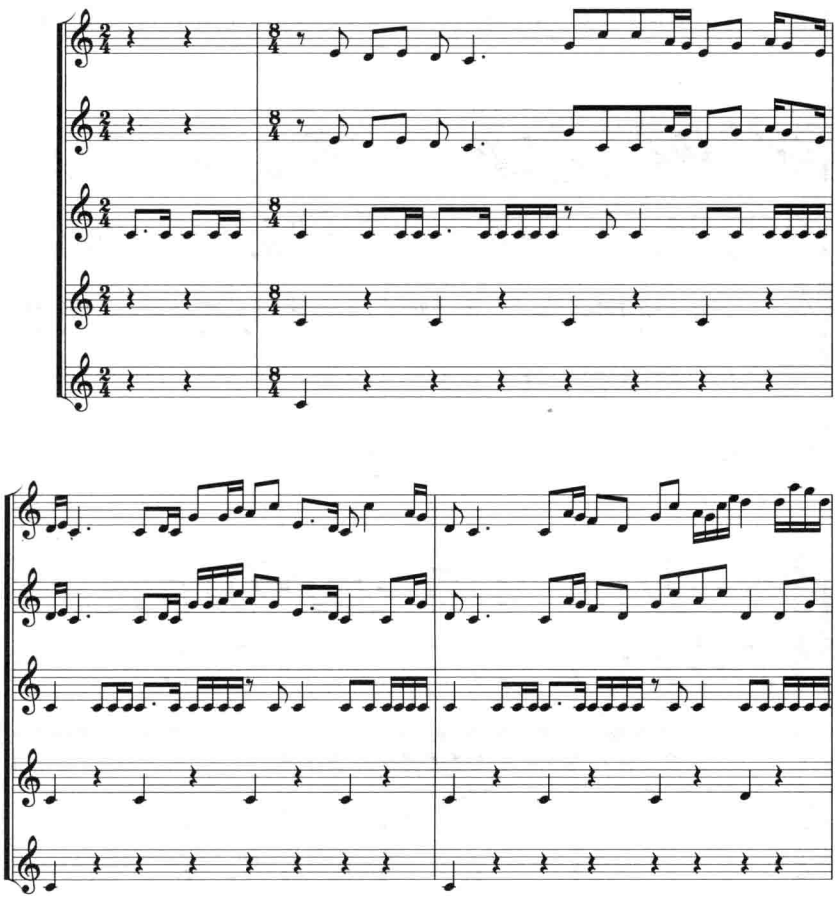
① 田耀农:《陕北礼俗音乐的考察与研究》第293页,上海音乐学院出版社2006年版。

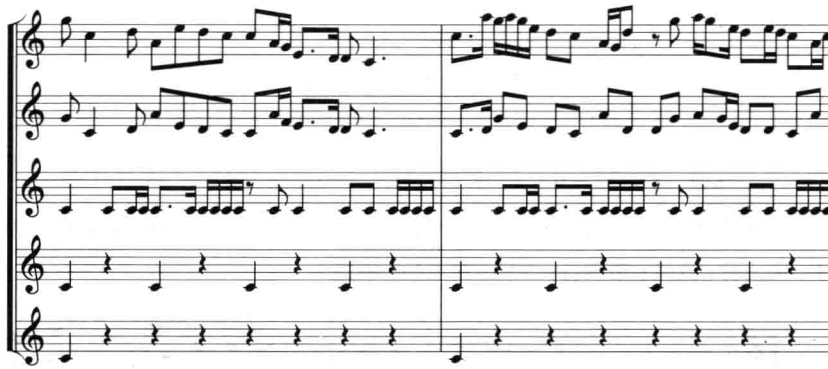
谱例 70

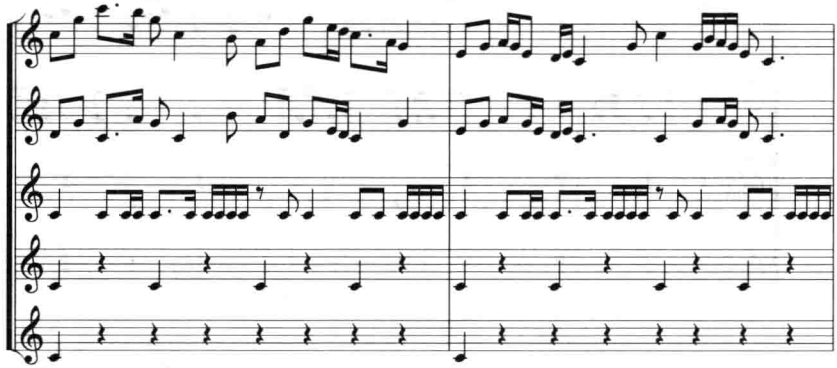
大　开　门

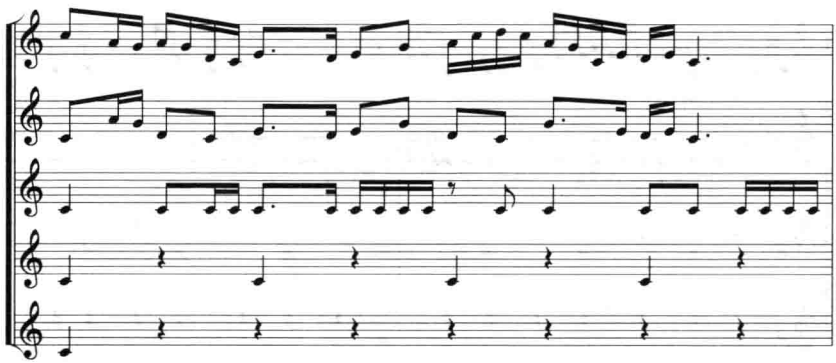
本调　慢板（♩=54）

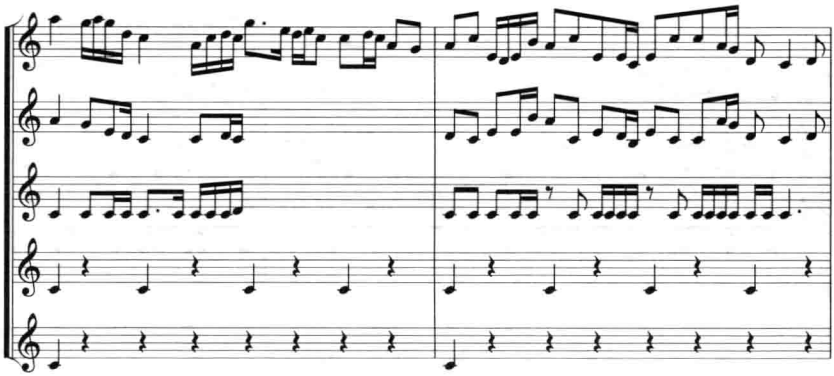
（陕北鼓乐5件乐器的总谱，顺序是：第一行：唢呐上手；第二行：唢呐下手；第三行：皮鼓；第四行：小镲；第五行：铜鼓）



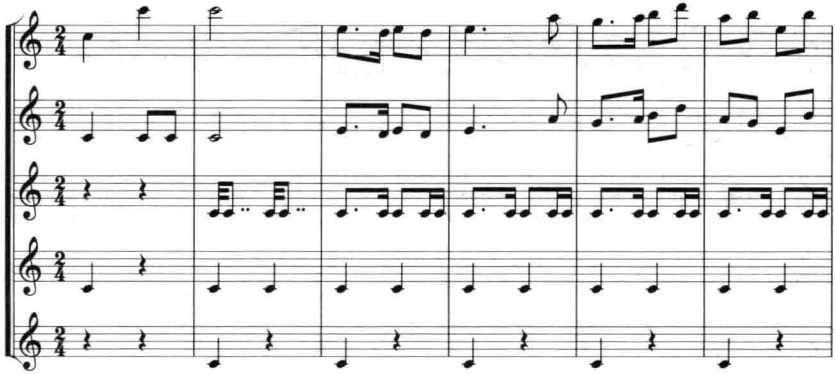


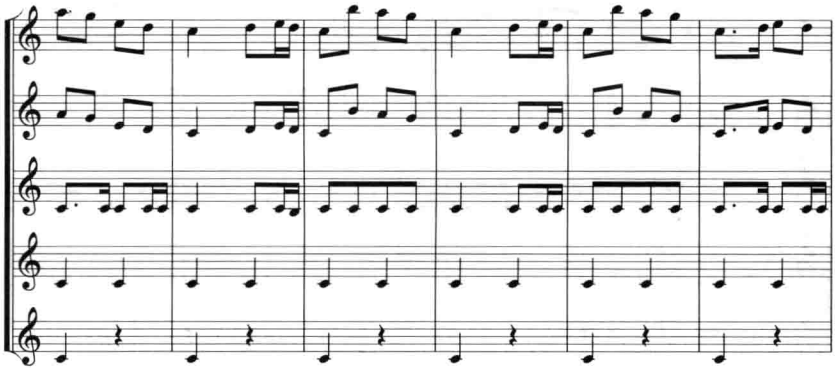




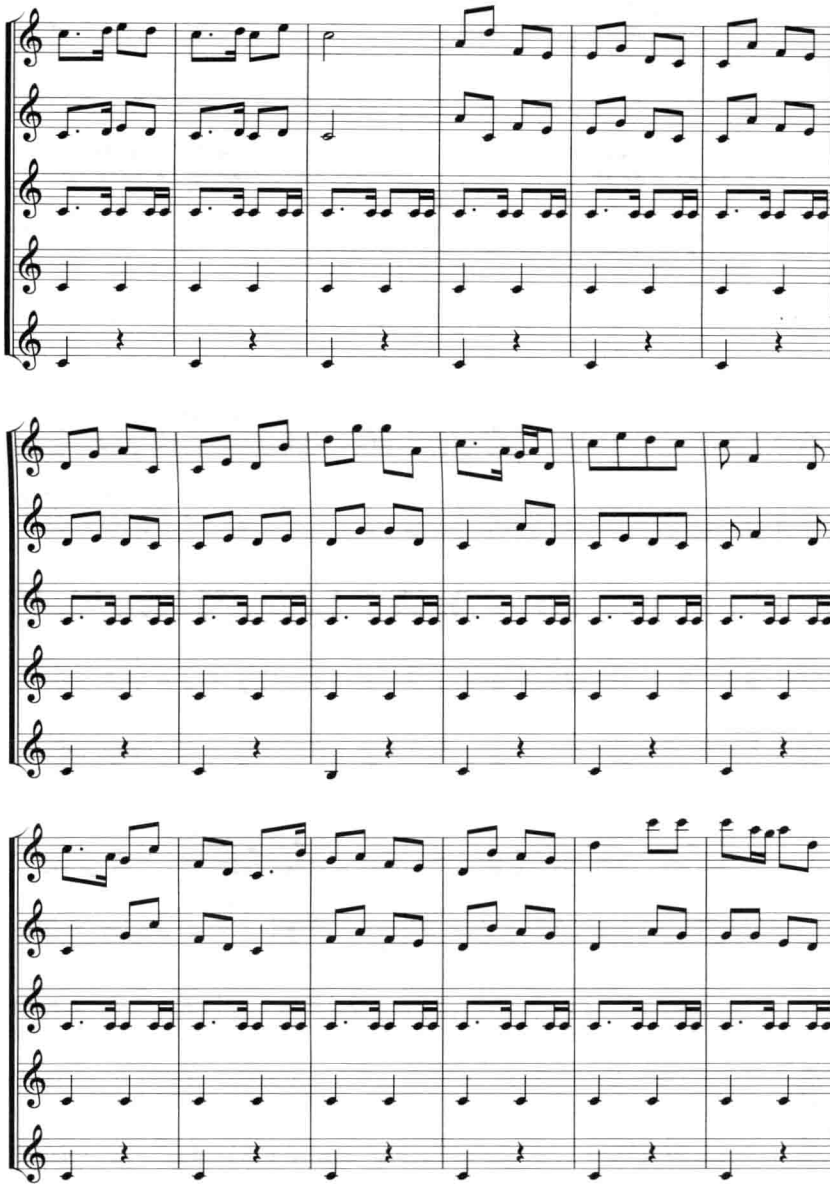


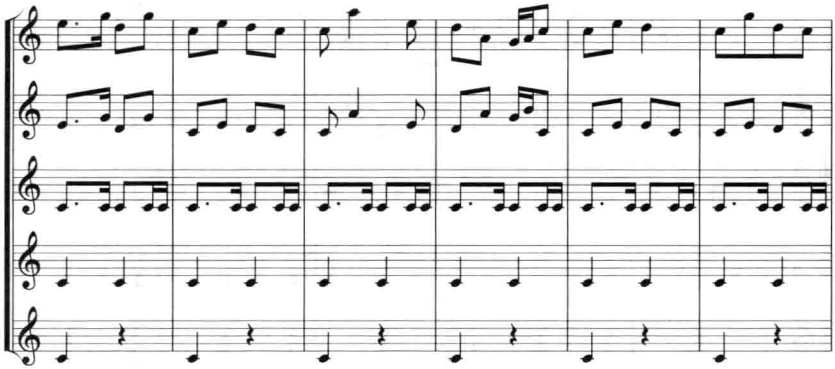
转流水板　过鼓（♩＝108）

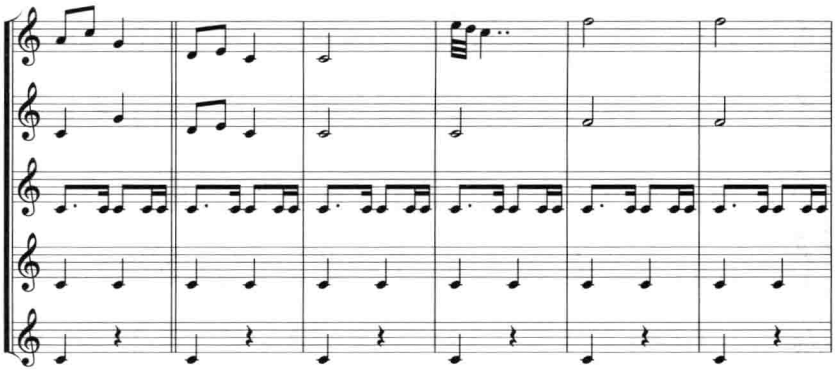


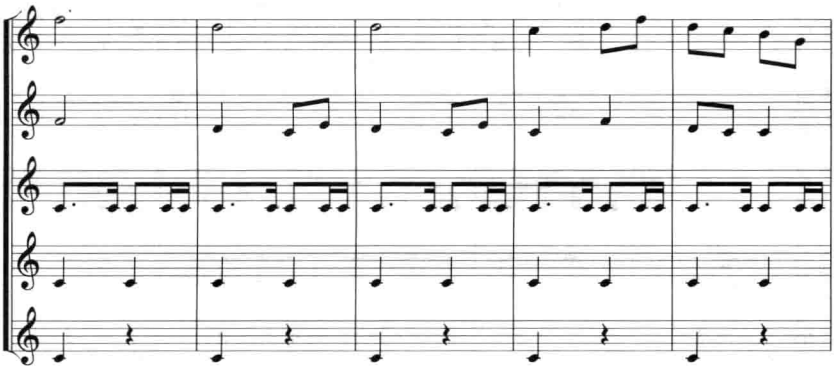


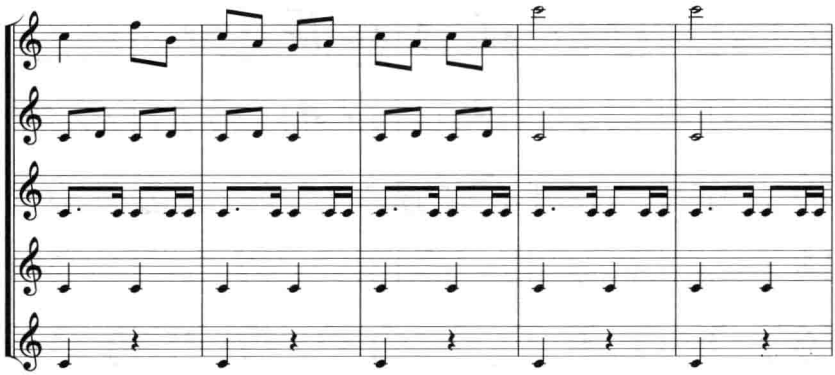
流水板（♩＝120）《柳青娘》

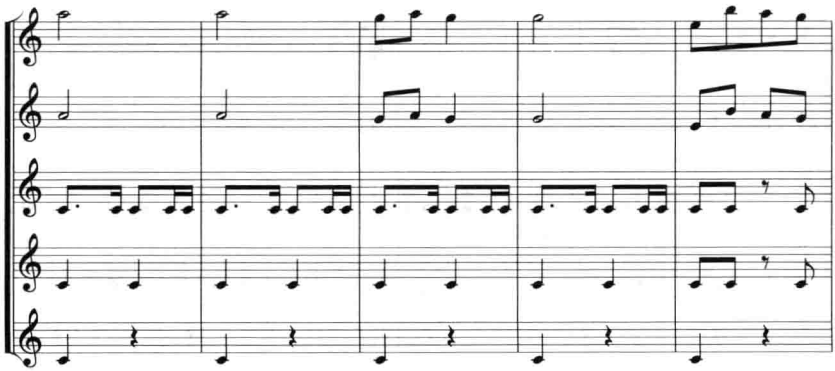




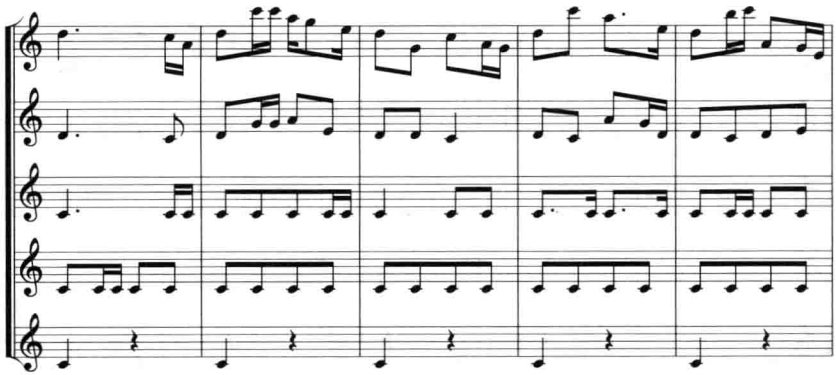


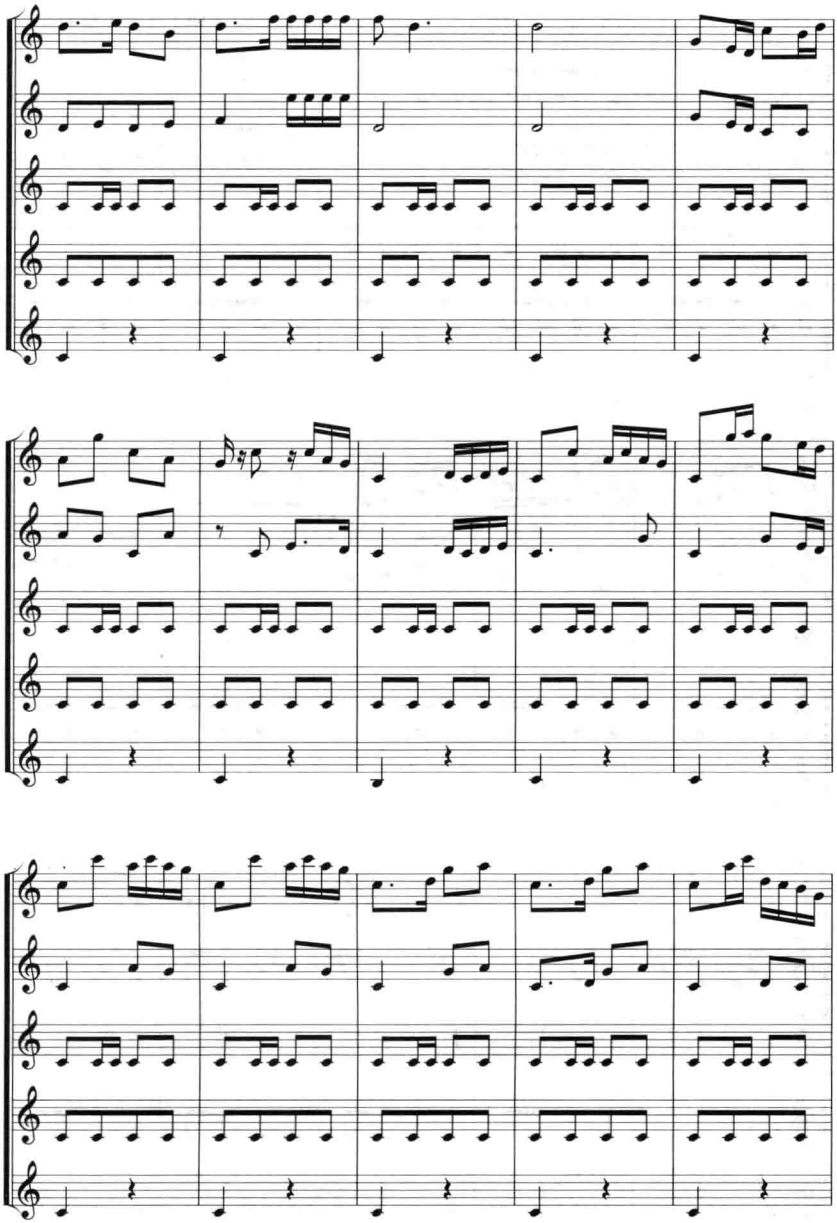




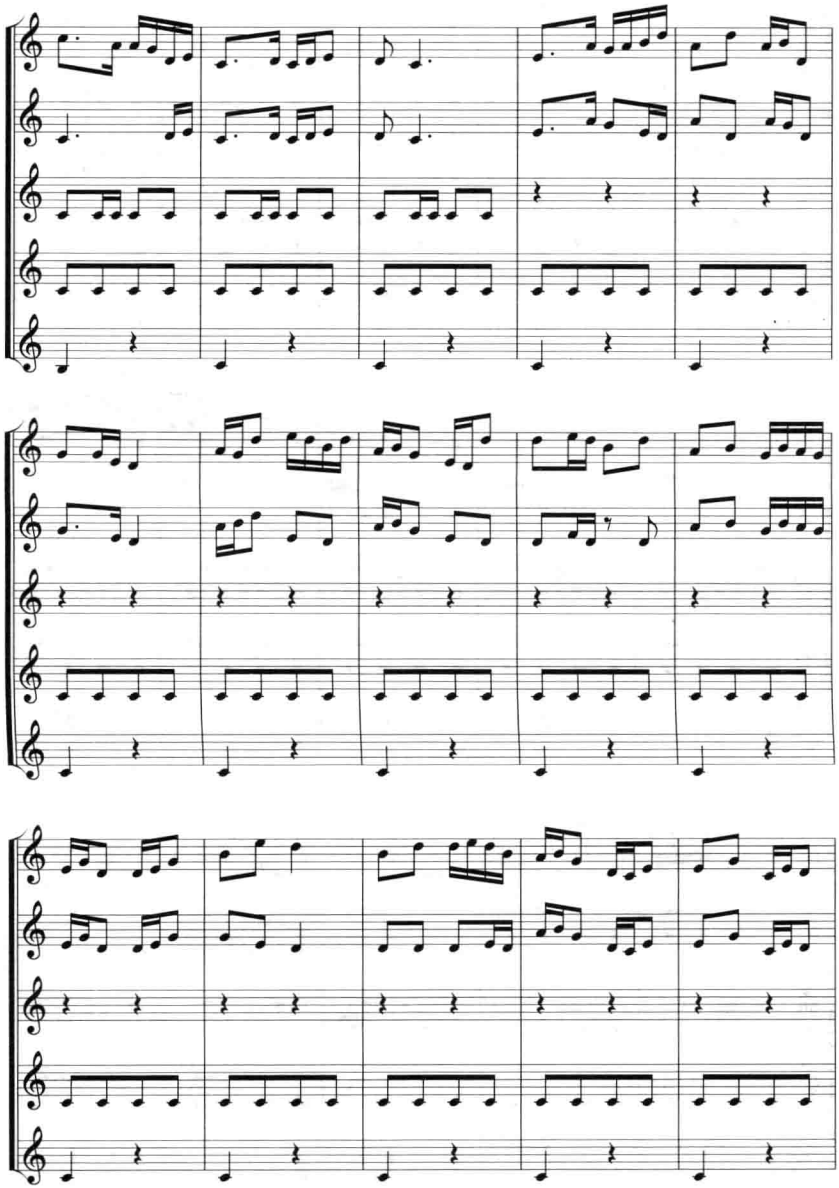


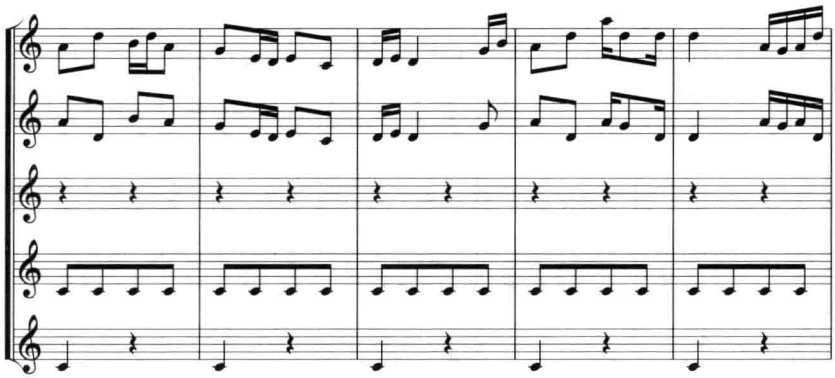
垛板过鼓（渐慢）

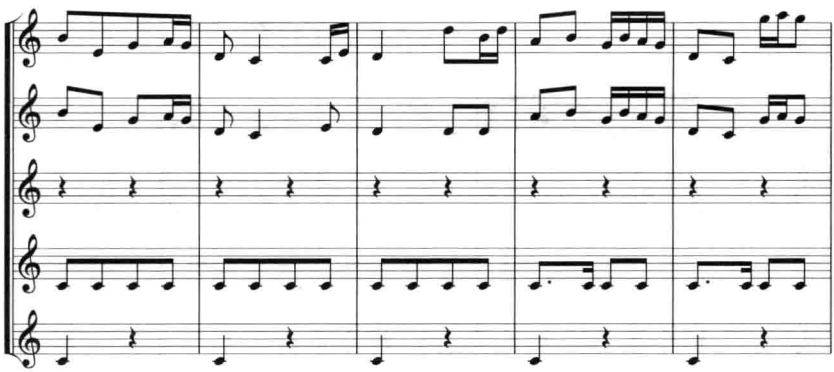




垛板（♩＝108）《西方赞》

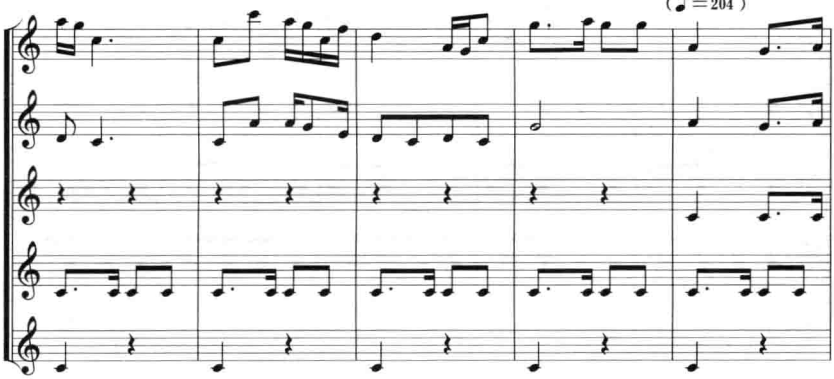


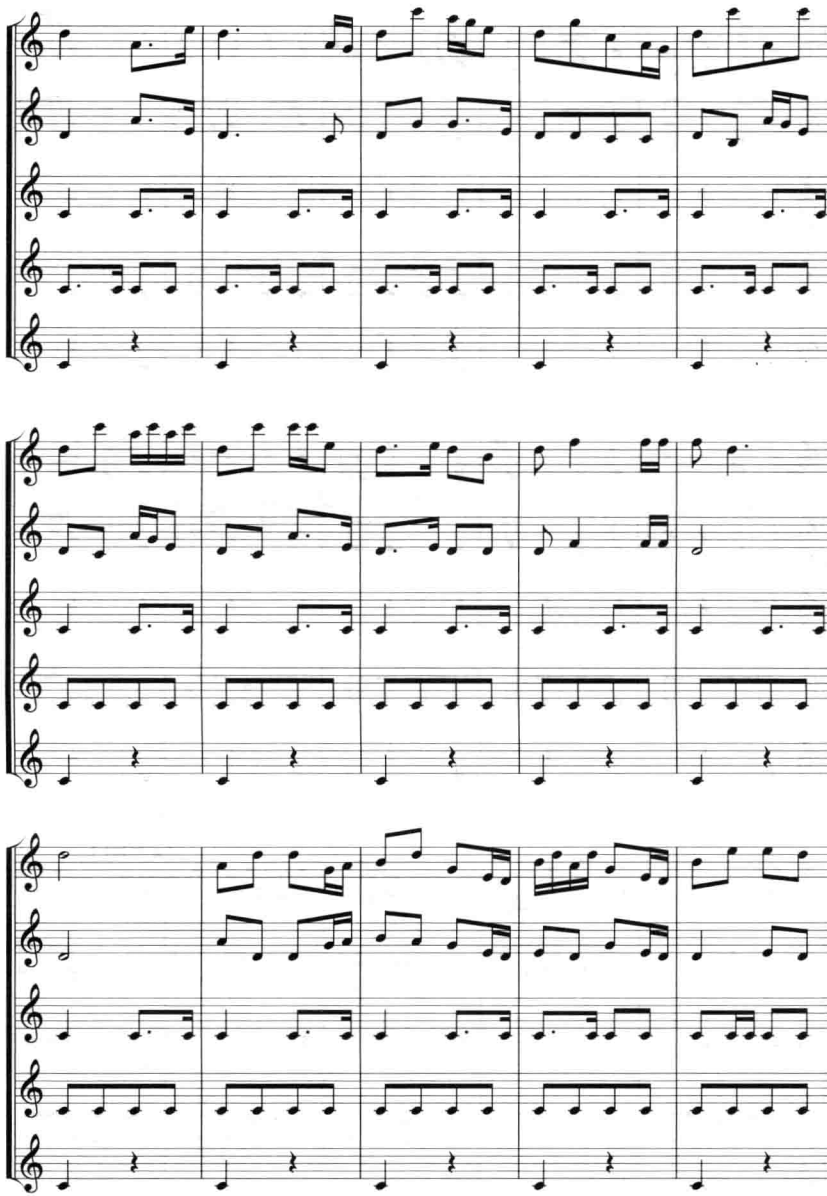


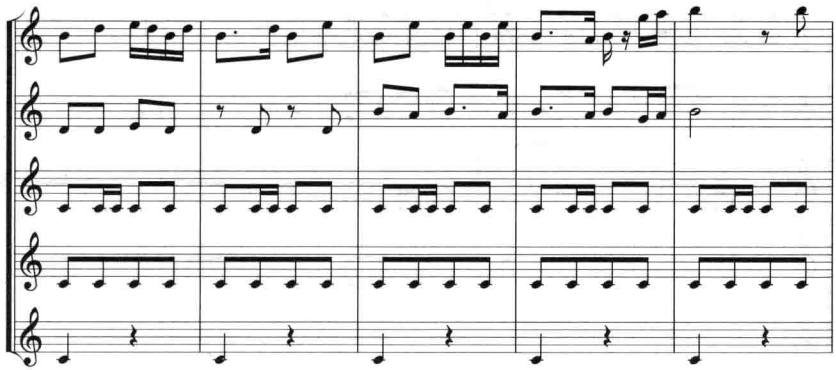


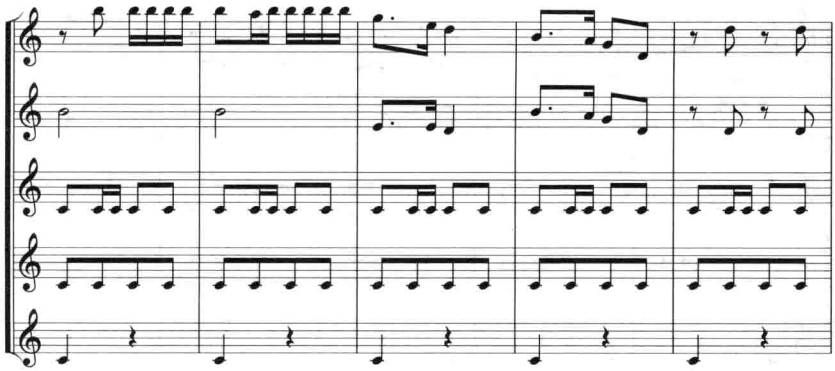
垛板转二流水过鼓

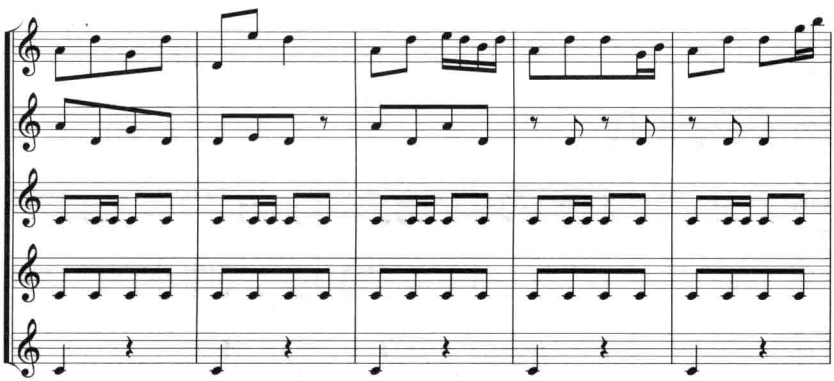
（♩=204）

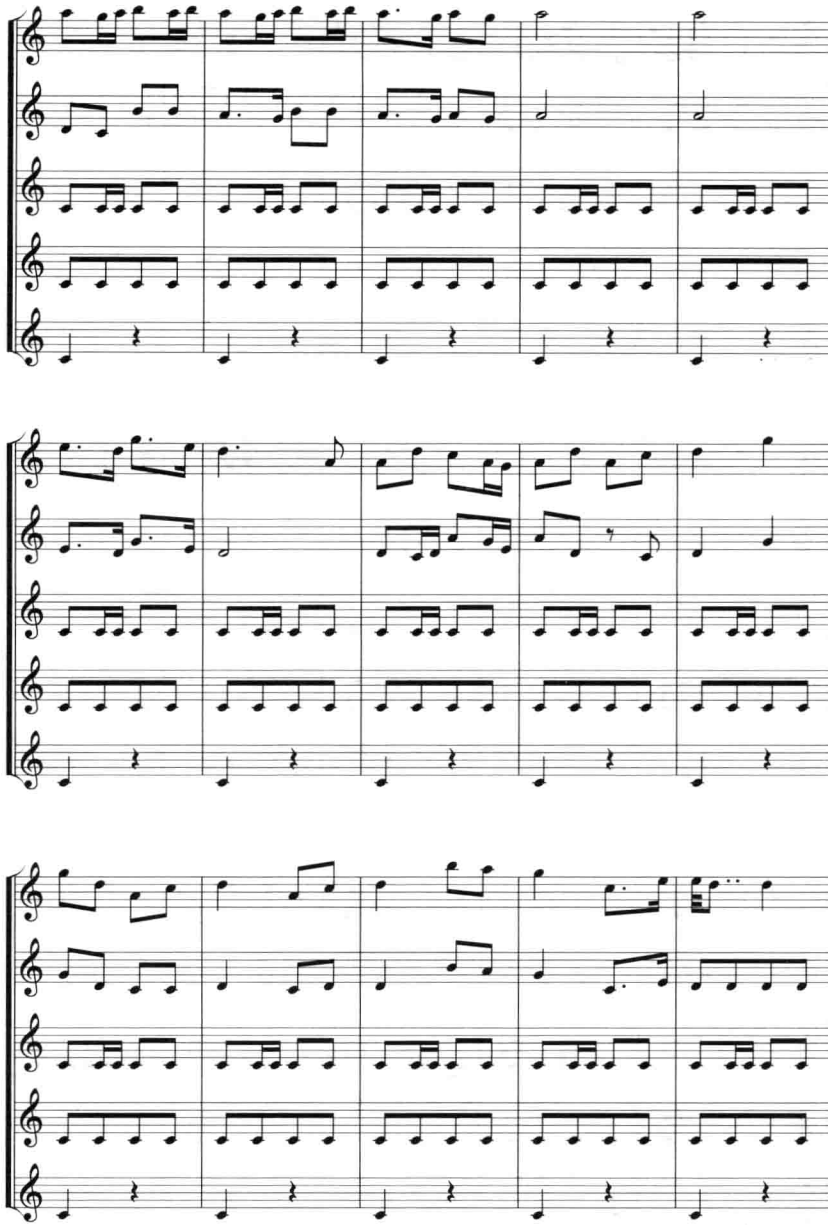


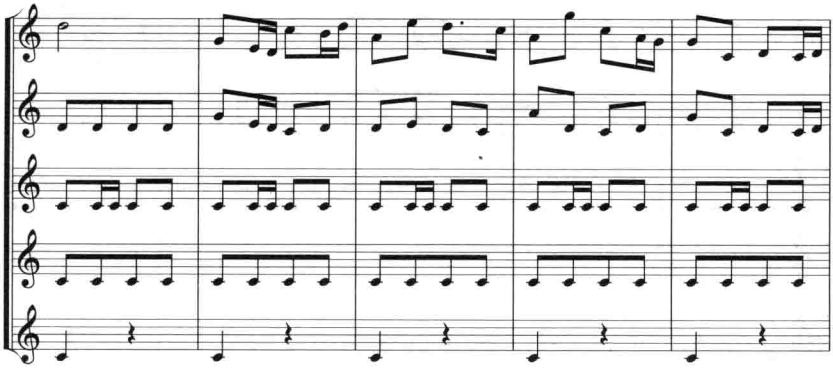




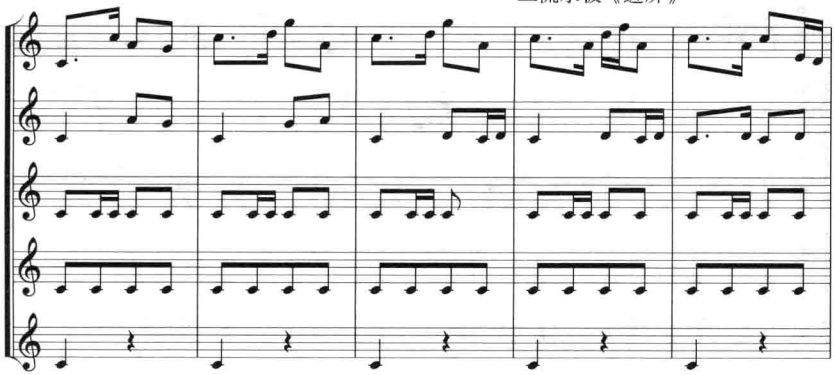


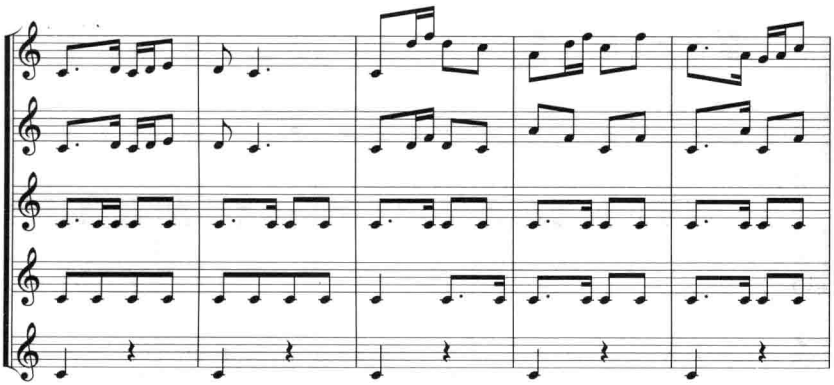


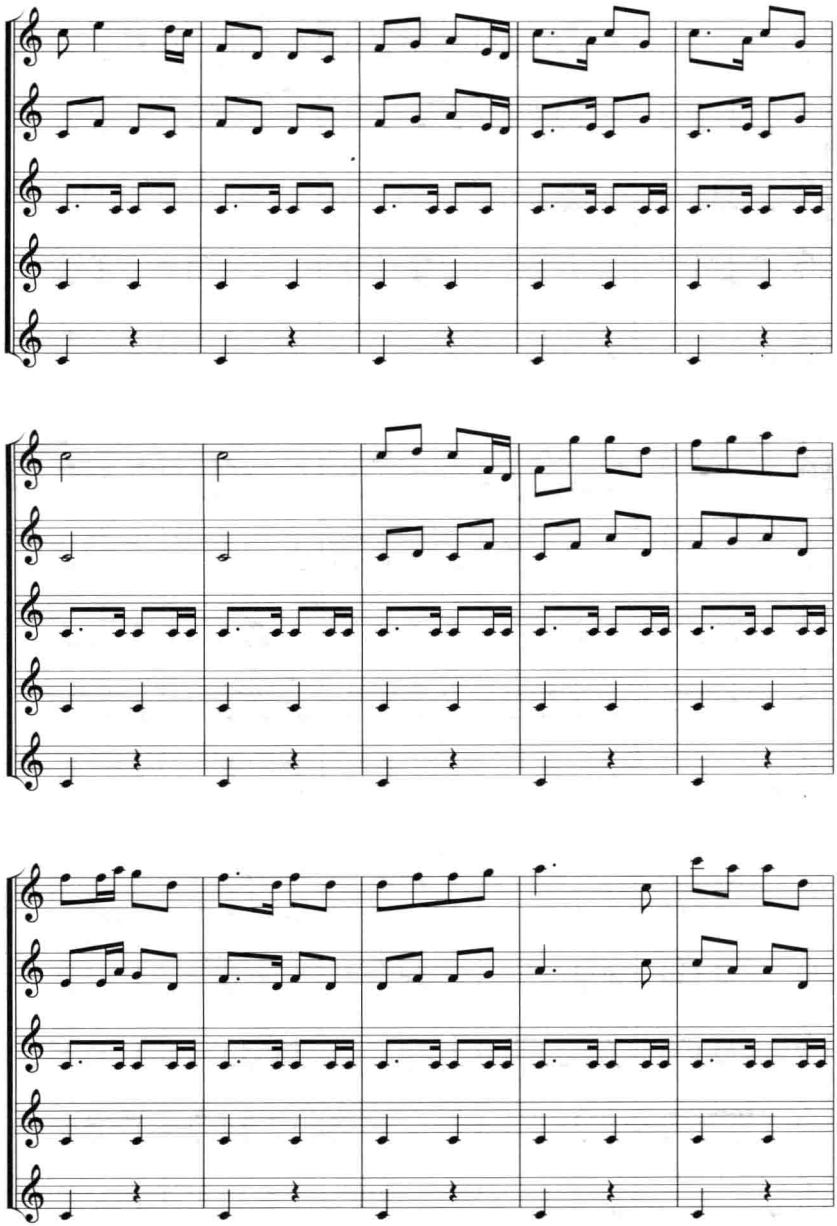


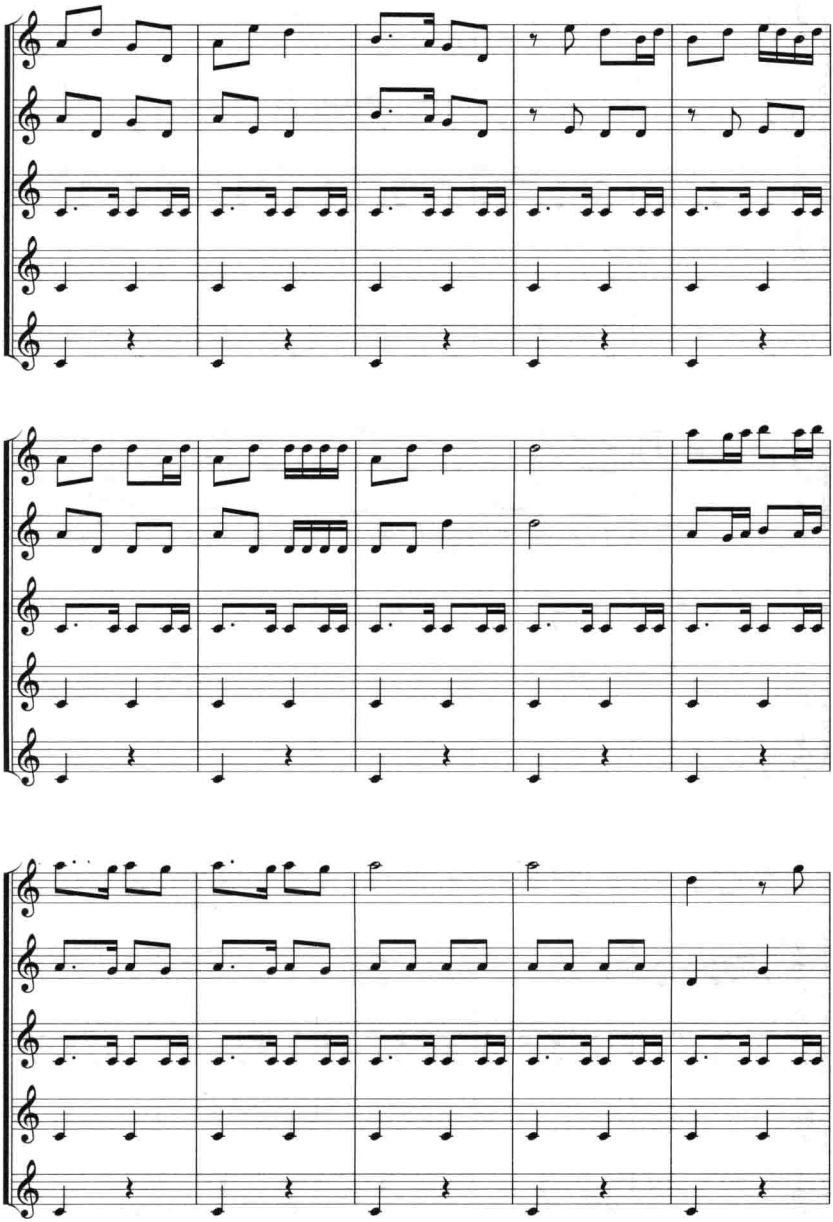


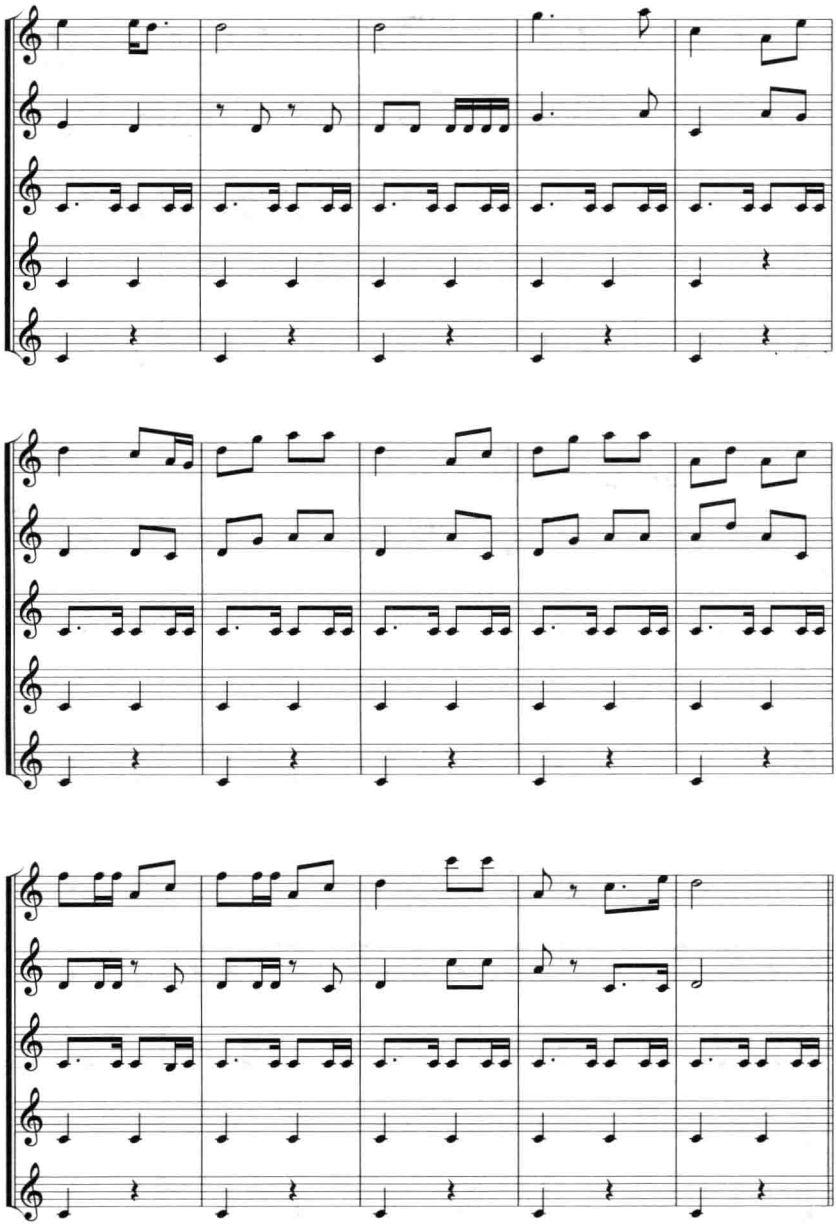
二流水板《进屏》



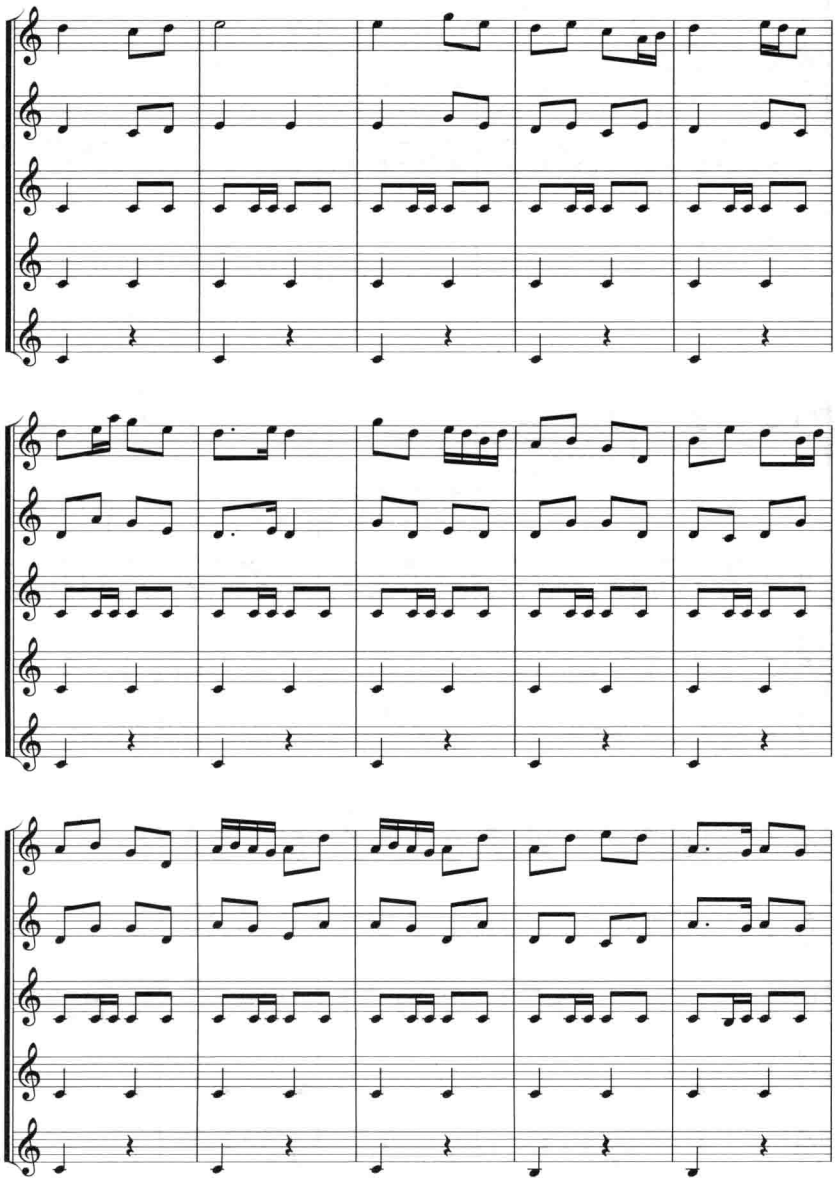


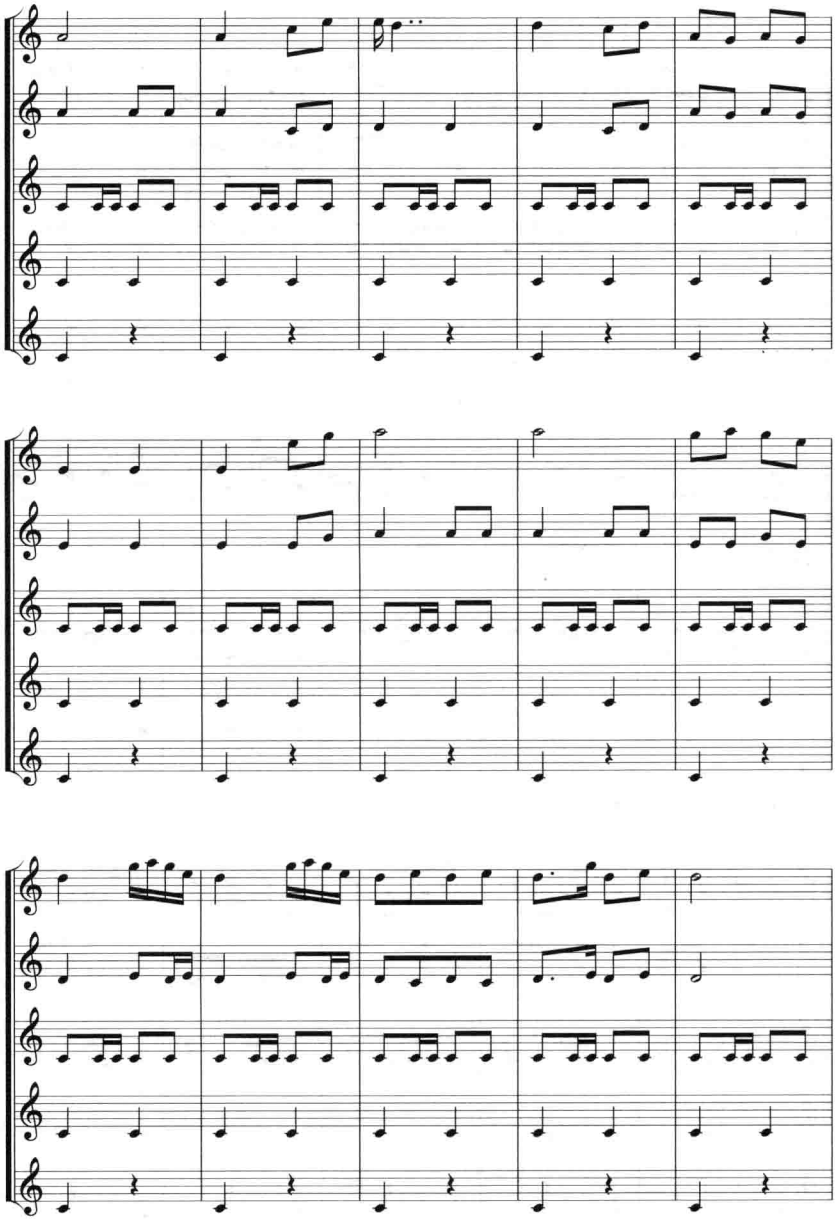


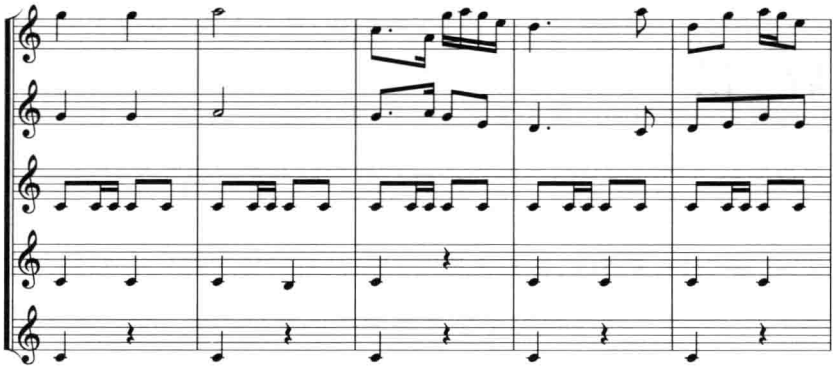




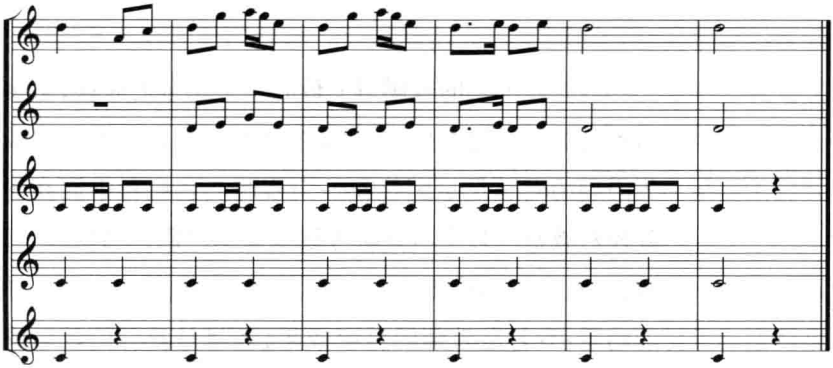
《熬场尾》（♩＝260）







渐慢　自由地



后　记

当我在书稿的末尾写上最后一个句号的时候，立刻为本书的类属犯了愁，专著乎？教材乎？这个本不该成为问题的问题足足困扰我一个夜晚。这些年中国高等院校对教师的教学与科研考核越来越严格，也越来越细致，一些成文的或不成文的规定，渐渐形成了一个这样的约定：专著是教师的科研成果，教材是教师的教学成果，而科研成果的权重一般要大于教学成果。专著，顾名思义就是专题论著，应该是针对某个专题或某个领域的专门性研究成果，个性和创新性应是专著的主要特征。教材，顾名思义就是向学生传授知识、技能和思想的教学材料，是为课程教学使用或服务的，共识性、通用性应是教材的主要特征。

《中国传统音乐理论述要》从书名上看好像应该属于专著，是对中国传统音乐的主要理论问题所进行的专题性研究，而不是对一个完整系统的全面介绍；从内容

上看似乎也应该属于专著，因为关于“音”、“声”的辨别，“大音希声”和“声无哀乐”的解读，“调”的界定，八十四调的假设，器乐套曲的板式结构体系的阐述，中国音乐的划分等等重大理论问题都是作者的一家之言，音乐理论界对此还没有共识性的意见，如此等等，作为教材似乎都是不大合适的，如果称作专著，误人子弟的风险或许会减少一些的。但是，从结构上看好像还是应该属于教材，5 个单元，15 章，就是教科书的典型结构；从使用对象来看似乎也应该属于教材，如果从 1994 年我在广东韶关教育学院担任“中国民族民间音乐”这门课程的教学工作算起，已经有 17 年的教学经历了，本书中的部分章节就是承担这门课程教学时的讲稿，2002 年起，我又在杭州师范大学音乐学院为硕士研究生开了一门“中国传统音乐理论”选修课程，本书也就是这门课程教学的讲义，所以，本书归根到底还是属于教材，一本具有个人专著色彩的教材，一本很不成熟的教材，一本有待各方批评指正的教材，一本需要进一步完善修改的教材。

本书直接或者间接引用了童忠良、蔡仲德、袁静芳、乔建中、王耀华、杜亚雄、修海林等诸位学者们的研究成果，尽管这些引用在注释里已经有了明确的标识，此间仍有必要再次提出以示尊敬和感谢。

需要特别提出的是，我的师兄，现在温州大学任教授的陈克秀先生，他不仅通览了本书的初稿，而且用点评的方式，对书稿逐章逐节地敲打，其点评语言的犀利和不留情面令人肃然起敬，也使我战兢兢、惶惶然不可终日矣。克秀师兄的情谊远不是一个“谢”字可以表达的。

本书得以出版，需要特别感谢人民音乐出版社和出版社的吴斌先生、杜晓十先生、徐德先生，按照出版协议，我已经把稿子拖了两年，我知道延期出版对出版社造成的损失，这远不是“抱歉”、“惭愧”之类的话语所能挽回的。同时还要感谢本书的责任编辑陈胜海对本书的出

版所做的繁琐劳心的工作。

本书的出版得到了杭州师范大学的全力支持，杭州师范大学是一所具有百年历史的学校，马叙伦、鲁迅、朱自清、李叔同等诸多大师都曾在这所学校执教，学校积累了深厚的人文艺术底蕴；杭州师范大学又是当代新时期涌现的一所新型院校，学科建设与发展的基础较弱，平台较低，同时高端人才聚集密度大，建设经费充足，学校就像是一架注满燃油的喷气式飞机，已经发动了引擎，铆足了劲，抖动着翅膀，在跑道上轰鸣着，只要一声起飞的命令，就会冲向蓝天，遨游于苍穹。

我还要感谢本书作为讲义时的使用者，我的那些可爱的研究生们，他们敏锐的眼睛捕捉了许多漏洞、错误，我也是在教学之中和他们一起逐渐认识和了解了浩如烟海般的中国传统音乐理论。我的这些研究生们是：杨薇、吕君、孙芸、开红、阎俊丽、杜鹏、阎玉丽、豆乃强、何笠、叶明明、汤晨、钟纯、李鲤、陈羽佳、胡玉雪、崔淑静、许朦胧、李婧……

衷心感谢所有关心和支持本书写作和出版的朋友，没有他们的关心和帮助也就没有本书付梓的今天。

田耀农

2011 年 10 月 1 日 · 杭州西湖 · 玉皇山麓

作 者 简 介

田耀农，文学博士，教授。曾就读于皖西学院、安徽师范大学、中国艺术研究院研究生院，先后获得专科、本科、研究生学历和学士、硕士、博士学位。曾在安徽省霍山师范学校、韶关教育学院、南京艺术学院等院校任职；任浙江省高校音乐及表演类专业教学指导委员会主任委员，浙江省音乐家协会副主席，中国传统音乐学会副会长，中国教育学会音乐教育分会理事，杭州师范大学艺术教育研究院兼职研究员。早年较注重作曲实践，现致力于中国传统音乐理论、音乐教育学和音乐美学的研究；主要担任“中西音乐史”、“中国民族民间音乐”、“音乐教育学原理与方法”等本科课程和“中国传统音乐理论”、“民族音乐学”、“音乐教育学”等研究生课程的教学工作。